MAGISTER VALENTINUS LAPICIDA DE MOGUNTIA

EIN BEITRAG ZUR MAINZER KUNST-GESCHICHTE DES 15. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
bei der Philosophischen Fakultät
der Hessischen Ludwigs-Universität zu Giessen

eingereicht von

FRANZ THEODOR KLINGELSCHMITT
geb. in Mainz.

GIESSEN 1918
v. Münchow'sche Hof- u. Univ.-Druckerei Otto Kindt Wwe.

Genehmigt durch das Prüfungskollegium
am 27. Juli 1914.
Referent: Prof. Dr. Christian Rauch.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät wird der auf die Plastik bezügliche Teil
als Dissertation gedruckt.

DEM ANDENKEN

FRIEDRICH SCHNEIDERS.

INHALT:

	Seite
Vorwort	VII–VIII
Literatur	IX–XII
I. Die Strohutgruppe von 1485 im Kreuzgang von St. Stephan zu Mainz	1–7
II. Das Tabernakel von 1500 in St. Stephan zu Mainz	7–11
III. Das Denkmal Adalberts von Sachsen und die Madonne der Palästinafahrer	11–21
IV. Die Grabmäler der Sachsengruppe	21–32
V. Die Grablegungen in Mainz und Münstermaifeld, das Tabernakel in Breithart und das Schwalbendachdenkmal in Boppard	33–45
VI. Die Kunst des Strohutmeisters und ihre Herkunft	45–56
VII. Mögliche Frühwerke und Schulwerke	56–66
VIII. Verwandte Werke der Holzplastik	67–69
IX. Der führende Meister	69–82
X. Des Meisters Einfluß	82–96
Anmerkungen	97–110

Vorwort.

Die folgende Arbeit ist eine Frucht nahezu zehnjähriger Beschäftigung mit mittelrheinischer Plastik, insbesondere der Grabplastik. Aus der Fülle des Materials, das eine abschließende Behandlung noch auf lange hinaus nicht finden kann, kristallisierte sich dem Verfasser das nachstehend behandelte Problem. Er glaubte es einer möglichst eingehenden Behandlung besonders würdig, da es sich um große künstlerische Werte handelt und die Möglichkeit vorhanden schien, hier wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit eine mittelrheinische Künstlerpersönlichkeit herauszuarbeiten. Das erschien ihm umso notwendiger als andere mit geringer Materialkenntnis unternommene Versuche zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik, das Problem flüchtig streiften, wobei mehr Verwirrung drohte als wirkliche Förderung unserer Kenntnis zu erhoffen war. Kurz nach Fertigstellung der Arbeit brach der Weltkrieg aus, das hat ihre Drucklegung verzögert. Meine Einberufung und schwere Erkrankung stellten sie zeitweise ganz in Frage. Als sie sich ihrem Abschluß näherte, schien es geboten, die sehr umfangreichen Untersuchungen über den Baumeister Valentin für den Druck auf ein Mindestmaß zu beschränken, zumal sie teilweise schon in meinen früheren Studien über S. Stephan enthalten waren. Die dadurch nötig werdenden Änderungen haben bei meinem schlechten Gesundheitszustand die Fertigstellung des Druckes weiter erschwert. Ich darf aber hoffen, daß es mir gelungen ist trotz dieser Änderungen, die sich auf Kapitel IX und X beschränken, ein abgeschlossenes Ganzes zu bieten. Um dem Benutzer ein eigenes Urteil zu erleichtern, wurden die bildlichen Veröffentlichungen der besprochenen Werke, die inzwischen erfolgten, in das Literaturverzeichnis aufgenommen. Allen denen, die mir bei der unter den Zeitumständen unendlich schwierigen Drucklegung, behilflich waren, insbesondere meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Rauch, sowie der Hof- und Universitätsdruckerei Otto Kindt Wwe. sage ich hier meinen herzlichsten Dank.

Mainz, 13. Dezember 1918.

F. Th. Klingelschmitt.

Literatur.

Verzeichnis der benutzten unveröffentlichten Quellen.

L. V. = Liber Vitae von St. Stephan auf der Stadtbibliothek zu Mainz.
Zunftbuch ebenda.
F. R. = Fabrikrechnungen von St. Stephan im Kirchenarchiv daselbst.
D. B. B. = Dreifaltigkeitsbruderschaftsbuch ebenda.

Verzeichnis der gebrauchten Abkürzungen.

A. H. G. = Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde.
A. H. G. N. F. = desgl. Neue Folge seit 1894.
F. Z. = Frankfurter Zeitung.
K. D. M. = Kunstdenkmäler.
M. f. K. W. = Monatshefte für Kunstwissenschaft.
M. J. = Mainzer Journal.
M. Z. A. F. = Mainzer Zeitschrift. Alte Folge.
M. Z. N. F. = Mainzer Zeitschrift. Neue Folge seit 1906.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Adamy, R.: Kreis Friedberg. K. D. M. — Hessen, Darmstadt 1894.
Adelmann, Carl: Til Riemenschneider. — Walhalla 6, Leipzig 1910.
Back, Friedrich: Mittelrheinische Kunst. — Frankfurt a. M. 1910.
Baum, Julius: Die Ulmer Plastik um 1500. — Stuttgart 1911.
Bode Wilhelm: Geschichte der Deutschen Plastik. — Berlin o. J.
Börger, Hans: Grabdenkmäler im Maingebiet. — Leipzig 1907.
Bruhns, Leo: Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540. — Leipzig 1912.
Daun Berthold: Veit Stoß. — Künstler-Monographien LXXXI. — Bielefeld und Leipzig 1906.
— P. Vischer und A. Krafft. — Dgl. LXXV. — Ebenda 1905.
Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I. und IV. — Berlin 1905
— Der Meister des Gemmingen-Denkmals im Dom zu Mainz. Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen. 1910.
— und v. Bezold: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. — Berlin, E. Wasmuth.
Emden, Hermann: Der Dom zu Mainz. — Mainz 1858.
Falk, Franz: Aus der Stiftsgeschichte von St. Stephan zu Mainz, M. Z. A. F. III.
— Heiliges Mainz. — Mainz 1877.
— Marianum Moguntinum. — Mainz 1906.
— Epigramm Sebastian Brant's auf die Grablegungsgruppe im Mainzer Dome. — Der Katholik 1902.
— Die Kunsttätigkeit in Mainz von Willigisens Zeit bis zum Schlusse des Mittelalters. — Mainz 1887.
— Die ehemaligen Glocken im Mainzer Dome. — Geschichtsblätter für die mittelrheinischen Bistümer No. 8 (1885).
— Die Bildwerke des Wormser Doms. — Mainz 1871.

Faustmann, Karl: Als Hessen noch ganz katholisch war. O. O. u. J.
Forschner, C.: Geschichte der Pfarrei und Pfarrkirche Sankt Quintin in Mainz. — Mainz 1905.
Franck, W.: Beiträge zur Wappenkunde des rheinhessischen Land- und Stadtadels. — A. H. G. 11. (1865).
Großmann, Otto: Waldpurge von Diez. — Hessenkunst 1913.
Gurlitt, Cornelius: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. — Halle 1890.
Hahn, Hermann: Die Grabsteine des Klosters Weidas bei Alzey. — Vierteljahrschrift für Wappen-, Siegel und Familienkunde 1897. Heft 4.
Halm, Philipp, Maria: Jörg Gartner. — Zeitschrift d. Münchener Altertums-Vereins XVI mit XVIII. Jahrgang 1905/07. München 1907.
Hasak, Max: Die romanische und die gotische Baukunst. — Leipzig 1913.
Hennes: Die Erzbischöfe von Mainz. — Mainz 1879.
Herrmann, Fritz; Quellen zur Topographie und Statistik der Stadt Mainz. — Mainz 1914.
Heubach, Dittmar: Zwei neuerworbene Skulpturen des Wiesbadener Museums. — Nassauische Heimatblätter 17. Nr. 2.
Kauffmann, C. M.: Der Frankfurter Kaiserdom, seine Denkmäler und seine Geschichte. — Kempten und München 1914.
Kautzsch, Paul: Die Werkstatt und Schule des Bildhauers Hans Backoffen in Mainz. Diss. — Halle 1909.
— Hans Backoffen und seine Schule. — Leipzig 1911.
Kautzsch, Rudolf: Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar. — Wimpfen a. N. 1907.
Kissel, Clemens: Die Heiligen-Statuen zu Mainz. — Mainz 1903.
Klein, Karl: Die Kirche St. Stephan in Mainz. — Mainz 1866.
Kleinclauss, A.: Claus Sluter. — Paris o. J.
Klingelschmitt, Franz Th.: St. Stephan zu Mainz. — Mainz 1909.
— Die Kirche des heiligen Stephan zu Mainz und ihre Schätze. — Mainzer Kirchenkalender 1911.
— Die Heiliggrabkapelle in St. Stephan zu Mainz. — Feierstunde. Tägliche Beilage zum M. J. 8. No. 281. (3. 12. 1910).
— Georg Krafft, ein Mainzer Erzgießer des ausgehenden Mittelalters. — M. Z. N. F. V. (1910).
— Die älteste urkundliche Erwähnung des Mainzer Bildhauers Hans Backoffen. — M. f. K. W. III (1910).
— Ein Mainzer Madonnenrelief von 1484. — Hessenkunst 1914.
— Drei gotische Grabdenkmäler in der Pfarrkirche St. Martin zu Lorch am Rhein. Hessenkunst 1909.
— Balduin von Trier und die Anfänge der mittelrheinischen Kunst. — Hessenkunst 1913.
— Das Denkmal des Sifrit von Schwalbach in der Carmelitenkirche zu Boppard am Rhein. — Hessenkunst 1914/15.
— Das Grabdenkmal des Johann von Breitbach und der Loret von Schoneck in der Pfarrkirche St. Martin zu Lorch am Rhein. — Nassauische Heimatblätter 18. S. 101/105.
Körber, K.: Römische Inschriften des Mainzer Museums. — M. Z. A. F. IV. 2/3. (1900)
Kugler, Franz: Kleine Schriften 2. — Stuttgart 1854.
Lehfeldt, Paul: Regierungsbezirk Coblenz. (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I.) — Düsseldorf 1886.
Loßnitzer Max, Veit Stoß. — Leipzig 1912.
Lotz, Wilhelm: Kunsttopographie Deutschlands II. — Cassel 1863.

Lotz-Schneider: Die Bau-Denkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. — Berlin 1880.
Lübbecke, Friedrich: Eine neuentdeckte rheinische Pietà. — Hessenkunst 1912.
Luthmer, Ferdinand: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden.
I. Rheingau. — Frankfurt 1907.
II. Östlicher Taunus. — 1905.
III. Lahngebiet. — 1907.
IV. Kreise Biedenkopf, Dill, Ober-Westerwald und Westerburg. — 1910.
V. Kreise Unter-Westerwald, St. Goarshausen, Untertaunus und Wiesbaden, Stadt und Land. — 1914.
Meier, Burkhard: Zur Mainzer Plastik des 15. Jahrhunderts. — M. f. K. W. VI. 9 (1913).
Maier, August R.: Niclaus Gerhaert von Leiden. — Straßburg 1910 (Studien z. Deutschen Kunstgeschichte 131).
Mâle, Emile: L'art religieuse de la fin du Moyen âge en France. — Paris 1908.
Mornewe g, Karl: Johann von Dalberg. — Heidelberg 1883.
Münzenberger, E. F. A.: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. — Frankfurt 1885—1890.
Neeb, Ernst: Mainz und Umgebung. — Stuttgart o. J.
— Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Mainz I. — Mainz 1905.
— Bilder aus dem alten Mainz. — Mainz 1908.
— Bericht über die Vermehrung der Sammlungen des Altertumsmuseums der Stadt Mainz. M. Z. N. F. VII (1912).
Ompteda, L. von: Die von Kronberg und ihr Herrensitz. — Frankfurt 1899.
Otte, Heinrich: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie. 5. II. — Leipzig 1884.
Overmann, Alfred: Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt. — Erfurt o. J.
Pfleiderer, Rudolf: Attribute der Heiligen. — Ulm 1878.
Piloty, Robert: Fra Angelico da Fiesole und Til. Riemenschneider. — Walhalla VII. (1912). — München 1912.
Pinder, Wilhelm: Mittelalterliche Plastik Würzburgs. — Würzburg 1911.
Poppel, Joh.: Das Großherzogtum Hessen. — Darmstadt 1844.
Rauch, Christian: Mittelrheinische Tonplastik. — Hessenkunst 1914.
— Mittelrheinische Tonplastik. — Hessenkunst 1910.
— Die schöne Maria von Mainz und andere Darstellungen der Mutter Gottes am Mittelrhein. — Hessenkunst 1911.
— Die Denksteine der Herren von Ingelheim in Ober-Ingelheim am Rhein — Hessenkunst 1914/15.
Rauch, Moritz, von: Meister Hans Seyfer, Bildhauer und Bildschnitzer in Heilbronn. — M. f. K. W. II. Heft 11 (1909).
Rieffel, Franz: Mittelrheinische Kunst. F. Z. 1913. No. 212.
— Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. — F. Z. 1912. No. 106.
— Besprechung von Kautzsch. — M. Z. N F. VII (1912).
Roth: Adolf von Breithart. — Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 1897.
Schäfer, Georg: Ehemaliger Kreis Wimpfen (K. D. M. im Großherzogtum Hessen). — Darmstadt 1898.
Schmidt, P. F.: Der Meister des Berliner Martin und Hans von Heilbronn. — M. f. K. W. II. Heft. 7 (1909).
Schmitt, Otto: Meister Thomas von Worms. — Vom Rhein 12. September u. Oktoberheft 1913
Schneider, Friedrich: Der Dom zu Mainz. — Berlin 1886.

— Über die Architektur Rheinhessens. — 1877.
— Mittelalterliche Ordensbauten in Mainz. — Mainz 1879.
— Bericht über die Restaurierung des Stephansturmes. — M. J. 1875. No. 136.
Schrohe, Heinrich: Aufsätze und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte. — Mainz 1912.
Schuette, Marie: Der schwäbische Schnitzaltar. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte 91.
Schweitzer, Herrmann: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden. — Straßburg 1899.
Stix, Alfred: Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz — Kuntsgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst und Historische Denkmale 1909-Heft III/IV.
Suchier: Die Epitaphien der St. Justinus-Kirche in Höchst a. M. — Beilage zum Kreis-Blatt für den Kreis Höchst a. M. 1911. No. 97.
Veit, Andreas, L.: Archivalische Nachrichten über den Dom zu Mainz bis zum 16. Jahrhundert. — A. H. G. N. F. VIII. 2 (1912).
Vischer, Robert: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.
Vöge, Wilhelm: Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. — Berlin 1910.
Wagner, Heinrich: Die Kreuzigungsgruppen am Dom zu Frankfurt a. M., an der Pfarrkirche zu Wimpfen a. Berg und an der St. Ignaz-Kirche zu Mainz. — Darmstadt 1886.
Wagner, Heinrich: Kreis Büdingen (K. D. M. im Großherzogtum Hessen.) — Darmstadt 1890.
Wagner-Schneider: Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogtum Hessen II Provinz Rheinhessen. — Darmstadt 1878.
Wiegand, Otto: Adolf Dauer. — Straßburg 1903.
Wölfflin, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers. — München 1908.
Wörner, Ernst: Kreis Worms. (K. D. M. im Großherzogtum Hessen.) — Darmstadt 1887.

I. Die Strohutgruppe von 1485 im Kreuzgang von St. Stephan zu Mainz.

In der Südostecke des Kreuzgangs von St. Stephan, und zwar an der Südwand, steht in tiefer Nische die Kreuzigungsgruppe, die die Brüder Strohut 1485 errichten ließen. Die Mitte der Gruppe nimmt das T förmige Kreuz ein. Zu seinen Füßen steht links Johannes der Evangelist, rechts die Muttergottes, neben dieser Maria Magdalena, die Nebenpatronin der Stephanskirche, neben jenem ihr Hauptpatron, der Protomartyr St. Stephan. Auf vorgekragtem Sockel, unmittelbar vor dem Kreuz, knien einander zugekehrt die beiden Stifter im Gebet. Die Gruppe ist von einem einfachen viereckigen Rahmen umgeben, der auf den beiden Längsseiten rechtwinklig gebrochen ist. Er setzt sich zusammen aus zwei Hohlkehlen und sie trennenden Säulchen. Diese sitzen beiderseits auf runden in ihrem oberen Teil kannelierten Sockeln auf, von denen eine Schmiege und ein ringförmiger Wulst den Übergang zum Schaft vermitteln. In den vier ausspringenden Ecken kreuzen sich die Stäbe. Unter der Gruppe befindet sich, etwas nach rechts verschoben, die Weihinschrift in einem vertieften Grund in einer ganz eigenartigen Minuskel eingehauen, flankiert von den redenden Wappen der beiden Stifter. Da erscheint links, auf wenig ausgeschweifter, nicht eingeschnittener Tartsche ein A, darüber ein Strohut, rechts auf gleichem Schild ein H unter derselben Kopfbedeckung. Die Inschrift dazwischen lautet:

„venerabil' dn̄s arnold9 strohut decreton doctor
nec nō honorabil' dn̄s herman̄9 german9 ei9 hui9 ecclie Canonici
hanc Crucem fieri procurauerūt
Anno dn̄i Millesimo quadringentesimo octogesīo quīto“ [1]).

Das ist aufgelöst:

„Venerabilis Dominus arnoldus strohut decretorum doctor nec non honorabilis Dominus hermannus germanus eius huius ecclesiae Canonici hanc Crucem fieri procuraverunt Anno Domini Millesimo quadringentesimo octogesimo quinto.“

Man wird das angegebene Jahr ruhig als das der Vollendung des Kunstwerkes ansehen dürfen, da in der Inschrift jeder Hinweis darauf fehlt, daß es sich um die Stiftung Verstorbener handelt. Arnold Strohut starb nämlich schon am 20. Juni 1484, Hermann 1485. Ihre Grabplatte, die darüber Auskunft gibt, hat sich erhalten. Sie liegt in der Ecke links neben dem westlichen Südportal der Kirche im Boden. Sie mißt 2,76 zu 1,45 m und ist aus Sandstein gefertigt. Einst zierten sie in der Mitte und auf den vier Ecken Metalleinlagen, von denen nur noch die runden Lager und die Löcher zur Befestigung vorhanden sind [2]). Vermutlich nahm die Mitte des Steines

das Doppelwappen der Brüder ein, während auf den Ecken die Evangelistensymbole angebracht waren. Die teilweise zerstörte Minuskelinschrift, die, wie gewöhnlich, links oben beginnt, lautet in ihren lesbaren Resten:

„Anno dni mcccc
lxxxIIII · xx · julii · o · dn̄s arnold' · strohut dec̄tor'
doctor · an̄o dn̄i mcccc
lxxxv.... dns h..a... strohu Canoici hui rqesc.i.pace...[3]).

Ueber die Auflösung dieser Inschrift braucht nach dem oben Gegebenen nichts mehr gesagt zu werden.

Wenden wir uns nun der Betrachtung der künstlerischen Werte der Gruppe zu.

Wir beginnen mit der Komposition. Auf den ersten Blick könnte man glauben, es sei nicht sehr viel davon da, es seien die einzelnen Glieder der Gruppe nur lose aneinandergereiht. Doch dem ist nicht so, es ist vielmehr eine wohlabgewogene, leise zurückhaltende Komposition vorhanden. Zunächst ist eine innere Gruppe scharf herausgehoben: Die uralt-typische Kreuzigungsgruppe, die in sich ganz trefflich geschlossen ist. Tief neigt sich das Haupt Christi der Mutter zu, die das ihre in stummem Schmerze senkt, während der jugendlich stürmische Johannes zu dem verscheidenden Erlöser hinaufblickt. Er ist die bewegteste der drei Figuren. Sein linkes Bein scheint unter dem schweren langen Gewande zum Vorwärtsschreiten anzusetzen, sein Oberkörper aber wendet sich ziemlich scharf nach rechts hinüber, und das schmale, feine Haupt reckt sich auf dem langen sehnigen Hals leidenschaftlich nach vorn. Dabei greift seine Rechte vor der Brust herüber nach dem schweren Buch, das von der Linken gehalten in dem zurückgestoßenen Arm ruht, als ob sie nach einer Waffe greife. Infolge dieser Bewegung ist der Mantel über der linken Hand zurückgeschlagen. Da er nun umgekehrt über das linke Bein nach rechts hinüberhängt, bildet sein Verlauf eine halbmondförmige Linie, die ihre Fortsetzung in den hintenüberfallenden Locken des Evangelisten findet. Die Bewegung, die somit vom Knie des Apostels ausgeht, setzt sich in dem linken Zipfel des Lendentuches Christi, das nach abwärts, dem Kopfe Johannes zu, schwingt, fort. Die Neigung des Christushauptes nach rechts führt sie weiter. Ihm kommt der rechte, aufwärtsflatternde Lendentuchzipfel entgegen. In der Gestalt Mariae endlich, die mit dem nach links gesenkten Haupte und den über der Brust gefalteten Händen in sich zusammenzusinken scheint, läuft die Bewegung aus. Mit der Neigung ihres Hauptes kommt sie der gleichen Bewegung ihres gekreuzigten Sohnes entgegen, mit der leichten Vorsetzung des rechten Beines unter dem Mantel, der über ihrem Knie nach rechts ausbiegt, gibt sie den Motiven auf der linken Körperseite des Johannes das nötige Gegengewicht. Zugleich gibt der Umstand, daß die schweren Mantelfalten, die von dem linken Knie des Johannes und vom rechten der Madonna zum Boden streben, nach unten auseinander, nach oben einander zu laufen, der ganzen hohen und schmalen Gruppe eine breitere Basis.

Sehr beachtenswert ist, wie das Haupt Christi und das seines Lieblingsjüngers in Beziehung zu einander gesetzt sind und dabei letzteres auch wieder

mit dem der Gottesmutter sich in eine weitere Parallelordnung einfügt und beide Parallelen sich kreuzen. Auch wie das gewaltsame Übereinanderbiegen der Füße der Komposition dienen muß, ist sehr merkwürdig. Der rechte Fuß liegt in der Kopfrichtung des Johannes, der linke in der Verlängerung des Hauptes der Madonna.

Rein äußerlich wird das Eigenleben dieser Gruppe auch durch die Brechung des Rahmens betont, die zugleich die Gestalt Christi eng umfaßt und sie so davor bewahrt, in einer großen Fläche zu versinken. Dadurch, daß der Künstler die Form der crux commissa gewählt und die Kreuzarme unmittelbar hinter den Händen abgeschnitten hat, bekommt der Gekreuzigte etwas Gewaltiges, fast Rahmensprengendes. Andererseits sind durch diese Brechung die beiden äußeren Figuren der Gruppe stark vereinzelt, und von ihnen der Stephanus wieder mehr als die Maria Magdalena. Das hat vielleicht seinen Grund darin, daß Stephanus, der ja bei der Kreuzigung selbst nicht zugegen war, hier nur als Patron der Kirche gewissermaßen repräsentativ auftritt, den sonst hier üblichen Longinus ersetzend. Dem entspricht auch die ganze Art seines feierlichen Dastehens. Im Gegensatz zu ihm ist die Nebenpatronin der Kirche, Maria Magdalena, die ja auch dem Tode Christi selbst beiwohnt, enger an die Mittelgruppe angeschlossen. Sie bildet in ihrer ganzen Haltung fast das genaue Gegenstück zu Johannes selbst, dessen Greifen nach dem Buch findet bei ihr in dem Greifen nach dem Deckel des Salbgefäßes sein Gegenstück, nur daß es weniger stürmisch, weniger leidenschaftlich ausgeführt wird. Auch ihr Aufblick zum Kreuz ist weniger leidenschaftlich. Sehr beachtenswert ist noch, daß, während die Unterkörper der beiden Frauengestalten parallel angeordnet sind, ihre Oberkörper auseinandergehen, eine Bewegung, die in ihrer verschiedenen Kopfhaltung gipfelt. Schließlich dürfte man in dem Umstand, daß St. Stephanus in der ikonographisch selteneren Art mit nur einem großen Stein in der Linken und der Palme in der Rechten dargestellt ist, wohl einen Versuch erblicken, seine Erscheinung mehr der der Maria Magdalena anzunähern[4]).

Eine eigene Gruppe für sich bilden dann die beiden Gestalten der Stifter, die rechts und links vom Kreuze knien. Sie sind von den übrigen Figuren schon dadurch getrennt, daß sie auf einer Konsole untergebracht sind, die aus dem Rahmen der Gruppe 20 cm weit vorspringt. Zudem knien sie unmittelbar auf der Konsole, während die Figuren der Kreuzigungsgruppe auf Felsboden stehen. Daß sie, wie Stifterfiguren durchweg, in kleinerem Maßstab gehalten sind, braucht kaum ausdrücklich bemerkt zu werden. Beide sind im allgemeinen ganz gleich angeordnet, beide haben die Hände vor der Brust gefaltet, bei beiden ist das dem Beschauer zugekehrte Bein ziemlich stark durch das Gewand durchgedrückt, fällt dieses in schweren Falten über den Arm. Nur die Kopfhaltung ist verschieden. Zwar ist bei beiden der Kopf nach aufwärts gerichtet, doch während Arnolds Blick die Heiligen über ihm zu suchen scheint, hat man den Eindruck, daß der greise Hermann in schmerzlicher Bewegung die Züge des vor ihm verstorbenen Bruders mustert.

Trotz ihres Eigenwertes jedoch ist die Gruppe der Stifter auch in die Gesamtkomposition sehr fein hineingezogen. Denn einmal verstärkt sie in ihrer pyramidalen Anordnung die Basis der Mittelgruppe, dann aber

gleicht auch die Kopfhaltung Arnolds der des gegenüberstehenden Johannes, während die versunkene, versonnene des Hermann sich der der Madonna nähert. Wir haben hier also, genau wie bei der Hauptgruppe selbst, eine Kompostition übers Kreuz. Des weiteren aber sind die großen beherrschenden Faltenzüge im Gewand der Brüder denen in den Unterpartien von Maria und Johannes parallel geordnet. Und schließlich, und das ist besonders beachtenswert, sind die beiden Figuren so vor Maria und Johannes gesetzt, daß sie von deren vorgestrecktem rechten, beziehungsweise linken Bein gerahmt werden. Man kann hier fast an eine Nachwirkung der Unterbringung der Statuen in Nischen glauben, so stark tritt dies seltsame Motiv hervor.

Wollen wir die ganze Kompositionsweise der Gruppe zusammenfassend charakterisieren, so können wir sagen: Es besteht bei dem Künstler eine starke Neigung zur Auflösung des Ganzen in kleine Gruppen, ja zur Vereinzelung der Figuren. Ihr steht eine nicht minder starke gegenüber, auf feine, unaufdringliche Weise doch die getrennten Glieder in Beziehung zu einander zu setzen, wobei besonders von Parallel- und Überkreuzordnung, aber auch von Kontrastwirkungen Gebrauch gemacht wird. Schließlich ist ein starkes architektonisches Gefühl im Aufbau der Mittelgruppe und der Einordnung der Stifterfiguren in sie festzustellen.

Nächst der Komposition fesselt am meisten die Faltengebung. Beginnen wir auch bei deren Betrachtung mit der Gestalt Christi. Gegenüber anderen Werken der Zeit fällt hier gleich die einfache klare Führung des Lendentuches auf. Es ist um die Hüften gelegt, seine Zipfel kreuzen sich über dem rechten Oberschenkel. Von da flattert das rechte Ende leicht aufwärts, das linke ist zwischen den Beinen hindurchgezogen und kommt hinter dem linken Oberschenkel hervor. Am Ende breitet es sich nach unten aus. Klar wie die Gesamtanordnung ist auch das Einzelne. Wenige gerade, untereinander meist parallele Faltenzüge gliedern die Hauptmasse des Tuches. Sie sind tief eingeschnitten und lassen nur schmale Stege zwischen sich stehen. Dies enge Parallelgefältel macht in den flatternden Zipfeln einer weichen Modellierung Platz, bei der eine starke Neigung zur Bildung trapezförmiger Faltenaugen auffällt.

Diese und die Parallelfältelung mit schmalen Stegen sind für die ganze Gruppe außerordentlich bezeichnend. Erstere findet sich besonders ausgeprägt bei den schweren Faltenmassen, die sich vor der Brust der knienden Stifter bauschen, sowie an den Gewandsäumen dieser Figuren, aber auch in der Faltenpartie unter dem linken Arme der Madonna. Die enge Parallelfältelung ist am stärksten bei dem Untergewand des Johannes und der Muttergottes zu finden, bei der Delmatika und Alba des Stephanus wird sie entsprechend dem Charakter dieser Kleidungsstücke, die aus starren, schweren Stoffen gefertigt werden, von wenigen, wuchtigen, parallelen Vertikalfalten abgelöst, die unten schwer brechen. Eine merkwürdige und sehr auffällige Variation findet sich am Halssaume des Gewandes der Maria Magdalena; ganz feine, eng aneinandergeschobene Parallelfalten, durch leichte, rundlich geschwellte Stege getrennt, die am oberen Ende fein eingekerbt sind. Ein anderes sehr auffallendes Motiv ist die Umrahmung des vortretenden Knies des Spielbeines durch einen scharf und eckig gebrochenen Faltensteg, wie

sie besonders bei Maria Magdalena, der Muttergottes und Johannes sichtbar wird. Merkwürdig ist schließlich, wie der lebhaften Unruhe dieser Motive durch die geschickte Verteilung größerer, kaum gegliederter Gewandflächen begegnet wird. Ihre Motivierung findet der Künstler in dem Durchscheinen der Körperformen durch das Gewand. So beim rechten Arm der Maria, ihrem rechten und Johannis linkem Oberschenkel, über den Oberarmen und Schultern der Stifter und an ihren sichtbaren Oberschenkeln. Gerade dort wird durch das Zusammentreffen dieser Tendenz mit der zur Bildung schmaler Faltenstege stellenweise der Eindruck erweckt, als seien letztere den Gewandflächen nur dekorativ aufgesetzt, um sie angenehm zu beleben. Beachtenswert ist die Bildung des Kopftuches der Muttergottes. Es ist gerade über der Nasenwurzel und den Schläfen beiderseits scharf gebrochen, sodaß sein Mittelstück über dem Gesicht die Gestalt von zwei, im stumpfen Winkel aufeinanderstoßenden Trapezen hat. Diese geometrische Bildung wird noch dadurch unterstrichen, daß der obere Teil des Tuches über den unteren etwas vorgreift, und daß sein Rand dem unteren streng parallel geführt ist. Wiederum parallel den seitlichen Brechungen des Mittelstücks sind rechts und links gerade Faltenbahnen heruntergeführt, während die Außenseiten des Tuches, auf den Schultern sich stauend, breit behandelte Quetschfalten bilden. Auf der linken Schulter entsteht dabei wieder eine merkwürdige, trapezförmige Figur, auf der rechten wird der Rand des Oberteils des Stirntuches fortgeführt, während der Faltenrücken unmittelbar über dem Armansatz, den unteren Rand der Vorderseite des Kopftuches fortführend, eine ähnliche, rahmende Wirkung ausübt wie die Faltenzüge über den Knien.

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Staufalten vorwiegen, Rafffalten finden sich nur an den Armen der Madonna, des Johannes und der Stifter. Charakteristisch ist weiterhin die Bildung der Faltenstege, die ganz schmal, fast gequetscht herauskommen, die Neigung zur Parallelfältelung und zur Bildung geometrischer Figuren. Eine unruhige, kleinliche Wirkung wird verhindert durch die Einführung größerer, ungegliederter Gewandflächen.

Am schwersten ist bei der ungünstigen Aufstellung der Strohutgruppe die Beurteilung des Körperlichen, insbesondere das Studium der Köpfe und Hände. Zunächst etwas über die Größenverhältnisse. Bei Christus beträgt die Kopflänge annähernd ein Siebentel der gesamten Körperlänge, während die Spannweite der Arme ihr gerade entspricht. Maria Magdalena zeigt dagegen eine Kopflänge, die nur wenig mehr als etwa ein Achtel derjenigen ihres Körpers beträgt. Bei den anderen Figuren nähert sich die Gestaltung mehr derjenigen des Erlösers, bei Hermann Strohut dagegen vergrößert sich die Kopflänge sogar auf ein Sechstel der gesamten Körperlänge.

Die Anatomie des Künstlers zu studieren, gibt der Körper des Gekreuzigten reichlich Gelegenheit. Sofort ins Auge fällt seine große Schlankheit und Magerkeit. Aber wenn auch die Rippen des Brustkorbes sich noch stark durchdrücken, dieser selbst scharf und kantig vorspringt, die Magengrube dagegen etwas eingesunken, der Bauch leicht aufgetrieben erscheint, und die Tailleneinschnürung scharf betont ist, lauter Dinge, die der Gotik eigentümlich sind, so sind doch die anatomischen Kenntnisse des Künstlers vollkommen. Auffällig ist, wie er es verstanden hat, mit sehr geringen Mitteln bedeutende Wirkungen zu erzielen. Trotz der völligen Abwesenheit aller

Einzelheiten hat man den Eindruck einer vollendeten Durchmodellierung. Sehr merkwürdig ist die Behandlung der Nabelpartie mit der halbmondförmigen Quetschfalte, durch die sie das Aussehen eines Auges erhält. Nicht minder ist es das scharfe Aufsetzen der Brustwarze. Auch die großen Füße fallen auf. Beachtenswert ist, daß die mageren Beine fast senkrecht verlaufen und erst die Füße gewaltsam übereinandergebogen sind.

In der Seitenansicht zeigt sich, daß das linke Bein leicht, das rechte stärker nach vorn gebogen ist. Das ist ebenfalls sehr wichtig, denn bald darauf werden die Knie gewaltsam durchgedrückt, sodaß schließlich in der Backoffenschule die Beine ein konkaves Profil erhalten, statt des konvexen, das hier erscheint.

Beim Kopf ist die schmale, gerade Nase charakteristisch, ebenso wie die schmal geschlitzten Augen. Am Bart sind die Haare in einzelne Löckchen aufgelöst, die sich am Ende ringeln. Das gescheitelte Haupthaar läuft vom Wirbel regelmäßig in einzelnen Locken nach den Seiten. Es vereinigt sich später in drei gewundenen Strähnen, die ebenfalls sich am Ende ringeln. Von ihnen ist die eine auf die linke Schulter geführt, die beiden anderen rechts und links auf die Brust, wo sie beide rechts oberhalb der Brustwarzen enden. Bemerkenswert ist, daß die beiden Enden symmetrisch gestaltet sind. Die Strähne laufen zunächst auseinander und kehren dann sich ringelnd ihre Spitzen einander wieder zu.

Sehr interessant ist die Haltung des Kopfes. Bei der Vorderansicht fällt die starke Neigung und Drehung nach rechts besonders auf, in der Seitenansicht dagegen bemerkt man mit Überraschung, daß der Kopf nicht minder stark nach vornüber gesenkt ist, bildet doch die Linie des Halses mit der des Rückens fast einen rechten Winkel. Da die Arme ziemlich gestreckt sind, so springt die Schulter stark in die Höhe, wodurch der Eindruck des Gewaltsamen in der Kopfneigung noch gesteigert wird.

Dies und die Stellung, wie auch die Größe der Füße erinnert an Grünewald. Dasselbe gilt von der Behandlung der Brust und Bauchpartien. Die Ähnlichkeiten sind größer als bei irgend einem plastischen Werk dieser Zeit, sodaß die Frage schon gerechtfertigt ist: Welche Beziehungen bestehen zwischen dem Kruzifixus der Strohutgruppe und dem des Baseler und Isenheimer Altars? Mir scheint diese Verwandtschaft ein Beweis dafür, daß Grünewald in der Kunst des Mittelrheins wurzelt; ein unmittelbarer Zusammenhang aber ist schon um des Gesichtsausdrucks willen nicht anzunehmen, der bei dem Strohutkreuz die stille Majestät eines königlichen Toten zeigt, die zwar die Spuren vorangegangenen Leidens nicht ganz verwischen kann, aber überstandene Qual kaum verrät.

Schließlich sei hier noch auf die große Regelmäßigkeit der Windungen der Dornenkrone hingewiesen, die an schwere Kettenglieder erinnern. Auch die stumpfen Dornen mögen nicht unerwähnt bleiben.

Wenden wir uns nun den Figuren der Heiligen zu, so finden wir, daß alle denselben langen schmalen Schädel haben mit hoher, gerader Stirn und kräftigem, breitem, aber nicht stark vorspringendem Kinn. Die Nasen, lang und gerade, zeigen bei Johannes und Maria Magdalena eine leichte Schwellung des Rückens. Dieser selbst ist schmal, die Nasenflügel sind kräftig. Die Nasenspitze ist bei Stephanus und der Muttergottes etwas abgeplattet, bei Maria Magdalene spitz, beim Johannes ist sie — wohl richtig — spitz alt

ergänzt. Der Nasenansatz ist bei Maria Magdalena und Johannes wie auch bei Christus kaum vom Stirnbein abgehoben, bei Stephanus dagegen springt dies etwas vor. Die kräftigen Augenbrauenbogen sind flach gewölbt. Wie sie ist auch das Jochbein stark gebildet. Die Augen selbst sind wie bei Christus schmal und mandelförmig geschlitzt. Die Falten an den Nasenflügeln und Mundwinkeln sind überall scharf betont und streben gerade seitlich hinunter. Bei den beiden Männern sind sie tief eingegraben, sodaß ihre Züge ein asketisches Gepräge erhalten. Besonders stark ist dieser Ausdruck bei Stephanus, wo er noch durch die festgeschlossenen, schmalen Lippen und zwei senkrechte Falten an der Nasenwurzel vertieft wird. Im Gegensatz zu den Männern und der Gottesmutter hat Maria Magdalena volle, weiche, sinnliche Lippen. Der Hals ist bei allen Figuren schlank und muskulös, die Kopfnicker zeichnen sich scharf durch.

Bei Johannes und Stephanus ist die Anordnung der Haare im Ganzen dieselbe, wie bei Christus, nur in der Endigung zeigen sich Unterschiede. Da ringeln sie sich bei dem Lieblingsjünger ähnlich wie bei dem Heilande am Bart, nur noch stärker. Außerdem schlingen sich die einzelnen Lockenringe ineinander. Bohrlöcher treten wie bei dem Barthaar Christi auf. Bei Stephanus dagegen ringeln sich die Locken nach innen, nach der Stirn zu. Maria Magdalena endlich zeigt in ihen langen fliegenden Haaren dieselbe Anordnung wie bei dem Haupthaar Christi.

Wir haben uns nun noch mit den Stifterköpfen zu befassen. Klein, Falk und Neeb folgend hielt ich diese früher für alt, obwohl mir der Kopf des Arnold immer bedenklich vorkam, während ich den des Hermann mit Vertrauen betrachtete. Wiederholtes eingehendes Studium liess jedoch meinen Verdacht gegen beide Köpfe wachsen. Nun gibt Kugler in seinen Notizen vom Schluss der Rheinreise an, dass er die Stifter ohne Kopf gesehen hat. Das war im Jahre 1841. Da nun nach der grossen Pulverexplosion des Jahres 1857 in St. Stephan eine umfassende Renovation vorgenommen wurde, so ist anzunehmen, dass die Köpfe damals erneuert worden sind. Es wäre freilich auch möglich, dass die alten Köpfe noch vorhanden waren und nur wieder aufgesetzt wurden. Ein abschliessendes Urteil darüber ist ohne Verletzung des gegenwärtigen Zustandes nicht möglich. Feststellen konnte ich nur, dass beide Köpfe angestückt sind und dass sich reichlich viel Gips daran befindet. Unter diesen Umständen müssen wir sie bei unserer Untersuchung ausscheiden [5]).

II. Das Tabernakel von 1500 in St. Stephan zu Mainz.

Im Chorschluß der Stephanskirche, hinter dem modernen Hochaltar, befindet sich in ziemlicher Höhe ein Wandtabernakel. Es ist rechteckig und wird von einem ziemlich starken Kielbogen bekrönt. Sein Aufbau ist höchst interessant.

Zu unterst kommt eine Reihe von sechs nasenbesetzten Rundbögen, die mit lanzettförmigen Blättern endigen. Ein senkrechter Stab teilt die Zwickel zwischen ihnen. Auf jedem Eck sitzt ein Stifterwappen. Das rechts zeigt einen Herzschild, das links einen Eichenzweig und ist quergeteilt.

Über der Bogenstellung ist eine Hohlkehle mit stilisierten, spätgotischen Laubwerkranken gefüllt, die in zwei gleichgebildeten Strömen von den Ecken nach der Mitte zusammenstreben. Es folgt eine breite, ausladende Schräge, auf der die Inschrift eingemeißelt ist:

ANNO · IVBILEI · MCCCCC [6]).

Auf dieser Schräge sitzt der Rahmen des viereckigen Teiles auf. Er ist sehr reich gegliedert. Beherrschend tritt ein kräftiger Rundstab hervor, der auf einem ausgekehlten Sockel mit breitem Wulst ruht. Er endigt in einem weichen, quellenden Laubwerkkapitell. Unmittelbar unter diesem wird er von einem gleichstarken, an den Enden glatt abgeschnittenen Querstab von der Länge der Schräge durchwachsen. Über ihm liegt eine tiefe, ansteigende Hohlkehle. Nach innen und außen treppt sich das Gewände auf den Seiten mit Schräge, Hohlkehle, Schräge, schmalem Rundstab und Schräge ab. Oben werden die Rundstäbe wieder von einem solchen durchwachsen. Der Raum zwischen ihm und der ersten Schräge wird durch, diesmal von der Mitte nach den Seiten strebendem, Laubwerk gefüllt, ähnlich dem, was wir am Sockel trafen. Es durchwächst ebenfalls den seitlichen Rahmen und schließt den äußeren, schmalen Rundstab kapitellartig ab.

Im Aufbau ist die Gliederung des unteren Teils im grossen beibehalten, Der innere Rundstab ist fortgeführt. Er schließt im Kielbogen. In diesen sind zwei Spitzbogen eingeschrieben, die sich in der Mitte über einer zerstörten Konsole treffen. Der entstehende Zwickel ist von zwei kleinen, auf dem Kopf stehenden, nasenbesetzten Spitzbogen gefüllt, deren Vereinigungspunkt mit der Spitze des Kielbogens durch einen geraden Stab verbunden ist. Den darunter freibleibenden Raum nimmt ein nasenbesetzter, kleiner Kielbogen ein. Die beiden großen Spitzbogen selbst haben oben nach unten spitz verzogene, nasenbesetzte Ovale, unter denen auf jeder Seite zwei liegende mit den Spitzen nach außen zeigende Fischblasen erscheinen. Der untere Abschluß der Maßwerkfüllung erhält dadurch die Form zweier merkwürdig gedrückter Kielbogen, die ihrerseits ebenfalls mit Nasen besetzt sind. Die Profile sind aus Rundstab und Kehle gebildet.

Der äußere Kielbogen wächst aus einem über Eck gestellten Viereckssockel, der sich auf dem aus Hohlkehle und Platte gebildeten Abschluß der Laubwerkkapitelle des großen Rundstabs erhebt. Gewissermaßen als dessen Verlängerung schießt aus der vorderen Kante ein dünnes kurzes Stäbchen empor, von dem sich sofort ein Rundstab abzweigt. Diesem legt sich nach innen eine Hohlkehle vor, der ein zweiter, schmälerer, vierkantiger Stab folgt. Auf jeder Seite ist dieser mit fünf ganzen und zwei halben, nasenbesetzten Rundbogen von demselben Profil besetzt, deren Schnittpunkte in flamboyanten Lilien endigen. Der Kielbogen der Spitze bleibt unverdeckt. An ihr kreuzen sich die inneren Stäbe, während die äußeren zusammenlaufen und in einer reichen Kreuzblume ihren Abschluß finden. Sie sind auf jeder Seite mit fünf sehr feinen und aufgelockerten Kriechblumen besetzt, die mit kleinen Astknoten durch den Rundstab in die Hohlkehle eingreifen.

Flankiert nun wird dieses Wandtabernakel von den Kolossalfiguren der beiden Kirchenpatrone. Rechts steht Maria Magdalena, links Stephanus. Sie stehen mit kleinen, durch Plättchen und Hohlkehlen profilierten, achteckigen Sockeln, die noch eine dem Achteck angepaßte Bodenplatte tragen, auf runden, reich mit Laubwerk gezierten Konsolen[7]).

Was die Proportionen anbetrifft, so beträgt bei Stephanus die Kopflänge etwas weniger als ein Siebentel, bei Maria Magdalena rund ein Achtel der gesamten Körperlänge. Sie haben also die der Strohutgruppe.

Wir beschäftigen uns zunächst mit dem Stephanus. Er steht still und

verträumt da. Den rechten Fuß hat er leicht vorgesetzt, sodaß das Bein vom Knie ab sich durch das Gewand durchzeichnet. Sein mächtiges Lockenhaupt ist ein wenig nach links geneigt. In der Rechten, die er zur Brust emporhebt, hält er die Märtyrerpalme, mit der Linken rafft er die Dalmatika und preßt zugleich ein schweres Buch an sich, das ihm im Arme ruht. Dies Buch ist mit fünf Nägeln beschlagen, gerade wie das des Johannes der Strohutgruppe.

Das Gesicht des Heiligen zeigt ein längliches Oval. Seine lange, gerade Nase hat einen schmalen Rücken, aber kräftige Flügel. Sehr kräftig sind auch die flach gewölbten Augenbrauenbogen. Die Augen selbst sind schmal und mandelförmig geschlitzt. Der schmale Mund mit festgeschlossenen, feinen Lippen hat stark vertiefte Winkel. Das Kinn ist breit und kräftig, springt aber kaum vor. Das ganze Gesicht ist ziemlich voll, der Hals dick. Das Haar fällt vom Wirbel in regelmäßigen S-förmig gelockten Strähnen, die sich am Ende einringeln nach vorn und den Seiten. Die Hände des Erzmärtyrers sind kräftig, die Finger lang und schmal. Einzelausbildung fehlt, aber die Bewegung ist ausgezeichnet. Der allein sichtbare, rechte Fuß des Heiligen steckt in einem dicksohligen Schuh, der nicht mehr so spitz ist, wie die des ausgehenden 15. Jahrhunderts, aber auch nicht eigentlich breit genannt werden kann.

Was die Gewandung angeht, so zeigt das Humerale vorn schmale Quetschfalten, die konzentrisch nach der Mitte verlaufen, seine Seiten sind glatt. Darunter zeigt die Dalmatika zunächst drei breite Faltenstege, von denen sich der an der linken Achsel bald gabelt, der breiteste, mittlere gleich hinter dem Buch verschwindet und der dritte durch die Raffung zweimal stumpfwinklig gebrochen, dieses wie mit einem Rahmen umgibt. Unter dem rechten Arm nun kommt ein zweiter Faltensteg hervor, der oben schmal, unten breiter den Zug jenes im Großen wiederholt und dann links vom rechten Knie verläuft. In der Höhe des ersten Bruchs des inneren Stegs führt er mit einem doppelt geknickten schmalen Zweig der zwei fast gleich große rechteckige Faltenaugen bildet, zu jenem hinüber, knickt aber, ehe er ihn erreicht, stumpfwinklig um, begleitet ihn parallel, sendet dann, sich verbreiternd, einen schmalen Ast nach oben, bricht in seinem breiten Ende noch einmal stumpfwinklig um und führt so einmal den inneren Steg weiter, dann aber rahmt er ihn auch noch ein. Der breite nach links hinaufziehende Teil dieses aber ist am Beginn eingedrückt und bildet so eine trapezförmige Figur. Am andern Ende entsteht eine schmale Quetschfalte. Unter diesem Ende aber kommt ein weiterer Faltensteg hervor, der sich, nach unten breiter werdend, mit einem schmalen ebenfalls ein Rechteck bildenden Zweige dem die rechte Seite beherrschenden Stege anschließt, dessen unteres Ende aber leicht umfassend weiter hinabführt, um dann wieder fast im rechten Winkel zweimal umzuknicken und nach oben zu verlaufen. Dabei stößt er auf eine rundliche Falte, die unter seinem Beginn hervortritt aber großen Teils von einem dreieckig umgeschlagenen, langen, ausgehöhlten Gewandzipfel verdeckt wird. Vom rechten Knie endlich laufen auf den Seiten zwei flache Faltenstege nach unten. All diese Falten laufen sich an dem leicht gewellten Fransensaum der Dalmatika tot, der nur die großen Bewegungen um das rechte Bein und die Raffung nach links mitmacht. An den Armen endlich zeigen sich

Quetschfalten, die konzentrisch zusammenlaufen, über den Händen selbst sich parallel ordnende Staufalten.

Die Alba setzt das System der Dalmatika fort. Über dem rechten Fuß erscheinen die beiden flachen Stege, die am Ende nach außen im stumpfen Winkel umknicken. Beide werden durch eine ungefähr dreieckige, im innersten Winkel aber wieder ein rechteckiges Faltenauge bildende Staufalte verbunden. Unmittelbar über der Fußspitze staut sich dann der Gewandsaum und rollt sich links neben ihr. Dies Motiv wird dann durch die Fortsetzung der großen, rundlichen Falte aufgenommen, aber so verstärkt, daß ihr Bruch eine tütenförmige Gestalt erhält. Dachziegelförmig schiebt sich auf der linken Seite ein gleiches Gebilde heran. Über ihm ist das Gewand, das in senkrechtem Fall unter den Fransen hervorkam, sehr stark eingeknickt. Interessant ist nun, wie dem linken Faltensteg über dem rechten Bein ein gleicher, aber entgegengesetzt verlaufender und weicher gebildeter zugeordnet ist. Noch interessanter, daß über ihm wiederum ein fast trapezförmiges Faltenauge erscheint.

Unklar bleibt die Haltung des linken Beines. Es ist als Standbein gedacht, allein die Faltenführung erweckt den Eindruck, als sei sein Knie in einer, dazu nicht stimmenden Art nach vorn gedrückt.

Überblicken wir die gesamte Haltung, so ergibt sich, daß der Kopf leise nach links geneigt ist, der Oberkörper kaum merklich nach rechts, der Unterkörper aber ziemlich in der Senkrechten beharrt.

Maria Magdalena bildet dazu das genaue Gegenstück. Ihr Kopf ist leise nach rechts geneigt, ihr Oberkörper nach links, während ihr Unterkörper in der gleichen Stellung wie der des Stephanus ruht.

Auf der linken Hand trägt die Heilige das schmale, hohe, ringgeschmückte becherförmige Salbgefäß, dessen Deckel sie mit der rechten Hand am Knopf gefaßt hat und senkrecht hält. Bekleidet ist sie mit einem langen, gegürteten, tief ausgeschnittenen Untergewand. Darüber trägt sie einen durch eine über der rechten Brust geknotete Schnur zusammengehaltenen Mantel. Auf dem Haupt hat sie eine merkwürdige, doppelgehörnte Haube mit perlbesetztem Saum und einem zierlichen Kleinod über der Stirn. Ein ähnliches hat sie auf der Brust, über ihre Schultern legt sich ein Kettlein. An dem mit Rosetten besetzten, schief hängenden, auf der Seite schließenden Gürtel hängen zwei Schnüre herab, die wohl als Halter einer unter dem Mantel verschwindenden Tasche zu denken sind. Sie trägt spitze Schuhe mit Trippen.

Die Heilige ist also, wie gewöhnlich im deutschen Spätmittelalter, als die hochelegante und hochkokette Weltdame aufgefaßt.

Etwas davon liegt auch in ihrem lieblichen Gesicht. Es ist ein schmales Oval, mit feiner gerader Nase, die aber kräftige Nüstern hat. Ihr fein geschwungener Mund ist weich und voll, ihr Kinn kräftig. Die Augenbrauenbogen sind flach gewölbt, die Augen mandelförmig geschlitzt, die Lider ganz leicht gesenkt. Unter der Haube quillt auf den Seiten das reiche Haar in langen, gewundenen Strähnen hervor und fließt die Schultern hinab. Besonders auffallend ist die Anordnung auf der rechten Schulter, die an die Klinge eines geflammten Dolches erinnert. Die Hände und Finger sind schmal und fein und vortrefflich bewegt. Hals und Brust sind wunderbar weich durchmodelliert.

In der Gewandbehandlung ist eine entschiedene Neigung zum Vertikalismus zu verspüren. Beim Unterkleid gehen alle Falten von der Agraffe auf der Brust aus. Feine Fältchen laufen schräg nach rechts und links hinunter zu den Hüften, deutlich die Spannung des Gewandes über den Brüsten betonend. In der Mitte aber führt eine Hauptfalte fast senkrecht zum Boden. Zwei andere, die sich erst von ihr entfernen, dann aber sich wieder nähern, begleiten sie rechts und links. Dazu läuft eine weitere, erst rechts unter dem Gürtel beginnende Falte den drei anderen parallel. Der Mantel wird auf beiden Seiten von den Armen aufgenommen. In geraden Bahnen über deren Oberteil geführt, bildet er unten schwere, eckig brechende Hängefalten, die einander rahmen. Dabei entstehen rechts wie links wieder trapezförmige und dreieckige Figuren. Unter dem linken Arm ist der Mantel breit, unter dem rechten schmal umgeschlagen. Sein hochgeraffter Saum fällt rechts in Kaskaden nach unten und hinten. Auf der linken Seite aber staut er sich über dem herausgedrückten Knie. Über ihm läuft schräg ein schmaler Faltensteg etwa dem umgeschlagenen Saum parallel. Rechts und links vom Knie entstehen ähnliche Stege wie bei St. Stephanus. Außen aber wallt auf beiden Seiten das Gewand in langen Bahnen zu Boden und knickt dort stumpfwinklig um.

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen, so ergibt sich folgendes: Der Schöpfer der Tabernakelfiguren liebt eine großzügige Faltengebung, wobei er zum Parallelismus und Vertikalismus neigt. Neben großen, ungegliederten Gewandflächen, auf denen das Licht spielen kann, liebt er tief unterschnittene Falten, scharf herausgetriebene Stege. Merkwürdig ist die Vorliebe für die Bildung von Faltenaugen mit fast geometrisch regelmäßigem Umriss, sowie für Rahmenwirkungen.

Somit trifft auf seine Gewandbehandlung das zu, was wir beim Strohutmeister als charakteristisch feststellen konnten.

Wie wir oben sahen, ist er ihm aber auch in den Maßverhältnissen durchaus gleich, ebenso in der Haarbehandlung und im Körperlichen. Auch die Art, wie die beiden Figuren gegeneinander abgewogen sind, ist die des Strohutmeisters.

Wenn trotzdem der erste Eindruck der Tabernakelfiguren ein fremdartiger ist, so ist das einmal auf die völlige, grelle Neubemalung zurückzuführen, dann aber darauf, daß die Entstehungszeit beider Werke fünfzehn Jahre auseinanderliegt. Jedenfalls ist kaum ein Zweifel daran möglich: Der Strohutmeister ist auch der Schöpfer der Tabernakelfiguren[8]).

Die Frage drängt sich auf: Sind aus der Zeitspanne, die zwischen der Entstehung der beiden Werke liegt, noch andere Werke von ihm in Mainz erhalten? Gehen wir auf die Suche!

III. Das Denkmal Adalberts von Sachsen und die Madonna der Palästinafahrer.

Zeitlich am nächsten steht dem Strohutdenkmal, von dem wir ausgegangen sind, das Grabmal des am 1. Mai 1484 verstorbenen Administrators Adalbert von Sachsen im Mittelschiff des Mainzer Domes[9]).

Das sehr hohe und schmale Grabmal besitzt eine höchst merkwürdige

Rahmung. Ganz außen läuft um alle vier Seiten eine Schräge, der sich nach innen eine Hohlkehle und dann ein Rundstab anschließt. Unten führt von diesem eine breite Schräge steil empor. Aus ihr kragen sich auf beiden Seiten dreieckige mit Schrägen, Plättchen und Hohlkehlen gegliederte Konsolen vor, die oben wiederum durch eine große, zurückspringende Schräge abgeschlossen werden. Von dieser steigt dann der auf den Seiten und oben umlaufende, im Kern dreieckige innere Rahmen auf. Auf der vorderen Kante und an der Rückwand des Steines sind ihm außen ebenfalls ganz umlaufende Rundstäbe vorgelegt, die von ebensolchen, schmäleren begleitet werden. Ein gleicher ist dem Rundstab des äußeren Rahmens vorgelegt. Die Hauptstäbe haben zu unterst hohe achteckige Sockel, darüber ausgekehlte runde, die mit Wulst, Kehle und Wulst nach oben abschließen. Die begleitenden Stäbe sind genau so gegliedert, nur sind ihre Sockel niedriger gehalten. Auf der Außenseite des Kerns läuft nur in der durch die Vorlagen gebildeten, tiefen Rinne die Inschrift um, die innere Rinne dagegen ist auf jeder Seite durch je zwei Konsolen und Baldachine in vier etwa gleich große Abschnitte geteilt. Von ihnen wachsen die unteren sich von unten nach oben im Wechsel von Hohlkehlen und Schrägen verbreiternden Konsolen mit fünf Seiten des Achtecks unmittelbar aus dem Rahmenkern heraus, während die oberen, mit drei Seiten des Sechsecks vorspringenden auf den unteren Baldachinen aufsitzen. Diese letzteren wachsen ebenfalls mit drei Seiten des Sechsecks mit einfachen aus Wülsten und Kehlen gebildeten Kapitellchen von den inneren Begleitstäben heraus, während die oberen es mit zwei Seiten des Vierecks tun. Letztere endigen in langen vierseitigen, krabbenbesetzten und kreuzblumengekrönten Riesen, ihre Seiten aber sind durch steile, ebenfalls mit Kriech- und Kreuzblumen verzierte Kielbögen gebildet. Sie sind mit spitzen Nasen besetzt, das Stabwerk ihrer feinen Profile kreuzt sich im Scheitel. Auf ihren Flanken aber steigen auf viereckigen Sockeln schlanke, ebenfalls viereckige Fialen empor, die über einfachen Wimpergen in eleganten Riesen mit Krabben und Kreuzblumen enden. Spitzbogige Blenden beleben ihre Fläche. Die unteren Baldachine dagegen setzen sich aus je vier einander durchwachsenden, nasen- und krabbenbesetzten mit Kreuzblumen abgeschlossenen Kielbögen zusammen.

Von den inneren Hauptstäben endlich steigt über reichen Laubwerkkapitellen das Kielbogengitter eines großen mit vier Seiten des Achtecks weit vorspringenden Baldachins auf. Auch hier durchwachsen sich die schlanken, mit Kriech- und Kreuzblumen gezierten, durch Hohlkehlen reich profilierten Bögen. Auch hier werden sie von größeren, aber sonst denen der oberen, kleinen Baldachine entsprechenden Fialen flankiert. Nur daß deren Sockel nach unten mit Laubwerk abschließen und daß die infolge der Durchwachsungen entstehenden flachen Rundbögen eine andere Füllung haben. Die aber besteht aus je zwei, mit den Spitzen nach außen zeigenden Fischblasen, an die sich nach unten je drei nasenbesetzte kleine Rund-, beziehungsweise Kielbögen ansetzen.

Über diesem reichen Gitterwerk aber reckt sich wuchtig der Kern des Baldachins empor. Er ist mit Hohlkehle, schmaler ausladender und breiter einspringender Schräge abgeschlossen. Seine vier durch doppelte Auskehlung vertieften Seiten sind durch nasenbesetzte Spitzbögen belebt.

Diesem großen Baldachin entspricht unten eine große mit fünf Seiten des Achtecks aus der Rückwand vorspringende Konsole, die sich ebenfalls von unten nach oben im reichen Wechsel von Rundstäben, Kehlen und Plättchen verbreitert. Ihr Mittelstück ist von einer Arkatur nasenbesetzter Rundbogen, deren Schnittpunkte in geflammten Lilien enden, umgeben.

Und das Ergebnis dieser eingehenden Einzelbetrachtung? Das Grabmal ist den bisher besprochenen Werken eng verwandt! Einige Hinweise mögen das noch fester erhärten. Die seltsam sich bäumenden Kriechblumen des großen Baldachins sind die Schwestern derer am Tabernakel, seine Maßwerkfüllungen fast identisch mit denen dort.

Und zu all dem kommt noch ein anderes: Die Inschriften des Grabmals sind in derselben seltsamen Minuskel eingegraben, wie die des Strohutepitaphs. Sie befinden sich in der äußeren Rinne und am Hauptsockel. Erstere ist nach innen gerichtet und fängt links unten an. Sie lautet:

Hic manet reliquū R.mi dn̄i adelberti admīstratois Mogunt' optī atq: innocentissimi adolescentis
qui ut Omī applausu est ingressus: sic patrum populi q: merore carnem felicissime soluit.

Die andere Inschrift setzt das fort:

Anno salutis 1484 klis maij.

Und weiter! Das Grabmal ist mit fünf Wappen geschmückt. Zwei davon, das Mainzer und das sächsische, sind auf die Außenseite des Rahmens oben links und rechts aufgelegt, die drei anderen werden in Dreiecks-Anordnung unterhalb der großen Konsole von zwei Diakonengeln, deren Köpfe leider nicht alt, sondern in Gips schlecht ergänzt sind, gehalten. Es ist oben das Adalberts als Administrator von Mainz. Die Wappen darunter zeigen beide denselben steigenden Löwen. Merkwürdig ist die Freiheit, mit der dasselbe Wappenbild der Symmetrie wegen im Gegensinne verwandt wird.

Und nun sehe man einmal, wie die Wappengruppe unten mitsamt den sie haltenden Engeln in den gegebenen Raum hineinkomponiert ist! Schon an diesem Punkt der Untersuchung wird man unwillkürlich auf den Gedanken kommen: Der Schöpfer dieses Grabmals ist kein anderer, als der des Strohutepitaphs.

Sehen wir zu, ob die Betrachtung des Figürlichen diesen Eindruck bestätigt. Sie hat sich nur mit den schon erwähnten beiden Engeln, den oberen Seitenfiguren und der Gestalt des Toten selbst zu befassen, die unteren Seitenfiguren sind neu.

Wir beginnen unsere Untersuchung bei Adalbert. In strenger, feierlicher Frontalität steht er da, in der Rechten den Stab, in der Linken ein Buch haltend. Er steht stolz da, den Blick geradeaus ins Weite gerichtet. Über Alba, Superpelliceum und Humerale trägt er das weite, fransenbesetzte Pluviale, das ein prächtiges Pektorale zusammenhält.

Seine Kopflänge beträgt rund ein Achtel der gesamten Körperlänge. Seine schmalfingerigen, kräftigen Hände sind sehr gut bewegt, entbehren aber die Durchbildung. Ebenso entbehrt sie der außerordentlich geschlossene, herbe Kopf. Er ist länglich und schmal, hat eine gerade Stirn und eine ebensolche, lange, schmale Nase mit kräftiger Spitze und starken Flügeln, an denen sich scharfe Falten herunterziehen. Die Augenbrauenbogen sind flach gewölbt,

die Augenhöhlen sind tief. Die fein herausgearbeiteten Lider umschließen ein mandelförmig geschlitztes Auge. Scharf treten die Backenknochen hervor, scharf springt das breite, mächtige Kinn heraus. Die schmalen Lippen sind fest geschlossen, die Mundwinkel stark betont. Am Halse fällt die nachdrückliche Herausarbeitung der Kopfnicker auf. Gerahmt wird das Gesicht von über der Stirne glatt abgeschnittenem, auf den Seiten herunterwallendem Lockenhaar, das in einzelne, feine Strähnen zerteilt ist. Von der Mitte aus verteilt es sich gleichmäßig nach den Seiten. Die Enden der kurz geschnittenen Locken ringeln sich leicht, die langen Strähnen sind S-förmig gewunden.

Der ganze Kopf hat trotz der deutlich zum Ausdruck gebrachten Jugendlichkeit des Dargestellten nichts Weiches, sondern eher etwas Hartes. Der Haupteindruck ist der einer zielbewußten Energie, es ist ein Kirchenfürst, der da vor uns hintritt[10]).

Das Hoheitsvolle, Mächtige seiner Erscheinung wird noch besonders betont durch die starke, vertikale Tendenz, die sich in der ganzen Gestalt offenbart. Sie zeigt sich schon am Birett, das vorn in der Mitte in der Verlängerung der Nase gefaltet ist. Fortgesetzt ist dieses Motiv durch die lange, alles beherrschende, fast senkrecht verlaufende Vertikalfalte des Superpelliceums. Alle anderen Falten dieses Kleidungsstücks laufen ihr ziemlich parallel, doch sind die rechts alle gebrochen. Motiviert ist diese Brechung durch ein leichtes Vortreten des rechten Knies, über dem sich ein halbmondförmiger Wulst bildet, der es förmlich einrahmt. An ihm staut sich dann im stumpfen Winkel ein schmaler Faltensteg, der oben mit einer kurzen Brücke zu einem ebensolchen hinüberführt, der zweimal gebrochen am Gewandsaum sich mit der Mittelfalte vereinigt. Bemerkenswert ist, daß an der Brücke eine trapezförmige Bildung erscheint. Bemerkenswert ferner, daß die Gewandbahn über dem rechten Bein eingedrückt ist und von zwei vorspringenden, röhrenartigen Falten abgeschlossen wird.

Die Alba, die unter diesem Gewand hervorkommt, ist sehr weich behandelt. Sie führt die Faltenmotive jenes fort und läßt sie am Boden in meist stumpfwinkeligen Brüchen auslaufen. Über dem vortretenden rechten Fuß, der in einem jener merkwürdigen, für die achtziger Jahre charakteristischen spitzen, aber hinter der Spitze breit ausladenden Schuhe[11]) steckt, verteilen sich die Falten in Parallelströmen nach beiden Seiten. Dabei bildet sich unmittelbar über dem Fuß wieder ein ziemlich regelmäßiges Trapez, während auf seiner rechten Seite zwei mit einander verwachsene Dreiecke entstehen. Solche Dreiecksfiguren entstehen auch ganz links außen, wo auch eine merkwürdig symmetrische und flache Doppelvolute auftritt. Auch in der Verlängerung der Mittelfalte rollt sich der Gewandsaum. Darüber aber erscheint ein merkwürdig weiches, blattartiges Faltengebilde.

Die Neigung zu großen, in der Hauptsache parallel fallenden Vertikalfalten beherrscht auch die Anordnung der schweren Masse des Mantels. Er staut sich über dem vom Körper abgespreizten rechten Arm und wird von dem linken, der sich im Gegensatz zu jenem an den Körper andrückt, aufgenommen.

Über Schulter und Brust liegt er glatt auf, so daß hier große, ungebrochene, lichtsammelnde Gewandflächen entstehen. Weit schwingt der Mantel rechts aus und bricht dann über der rechten Hand stumpfwinkelig

nach unten um. Sein Saum schlägt sich um und fällt dann im Zickzack nach hinten hinunter. Merkwürdig ist nun, daß hinter den stumpfwinkeligen, sich parallel ordnenden Staufalten über dem rechten Arm die Schulterlinie ungebrochen durchgeführt ist, daß vor ihm der hinterste Faltenzug zweimal scharf rechtwinkelig und nach kurzem, geradem Lauf noch einmal stumpfwinkelig umbiegt. Die gegenüberliegende Gewandpartie ist ganz ähnlich behandelt. Auch hier parallel sich ordnende, stumpfwinkelige Staufalten über dem Arm, von denen eine den Unterarm förmlich rahmt. Unter diesem ein seltsames Gebilde, das an einen vierzackigen Stern erinnert, weiter hinunter stumpfwinkelige Knicke und dann lange, fließende Röhrenfalten, dies innere System aber gerahmt durch einen ähnlich gebrochenen Faltensteg, der schließlich ebenfalls in jene Falte mündet. Und auch hier wieder die ungebrochene Durchführung des äußeren Konturs. Auch die Führung des Gewandsaumes nimmt die Motive der Gegenseite, sie leicht variierend, auf, nur daß an die Stelle der Zickzacke hier eine Bogenlinie tritt. Die Fransen endlich sind leicht gewellt.

Das Humerale ist gewunden, sodaß fächerförmig von der Mitte ausstrahlende, feine Fältchen entstehen.

Und das Endergebnis auch dieser eingehenden Betrachtung? Die Stilelemente sind die der Strohutgruppe und der Tabernakelfiguren in St. Stephan! Man vergleiche nur einmal die Faltenpartien am rechten Knie und Bein des Adalbert mit jenen an derselben Stelle beim Stephanus des Tabernakels, oder die ⌊⌐ Figur, die bei beiden fast an der gleichen Stelle auftritt, ferner die Führung der Mantelsäume mit der bei der Maria Magdalena dort, das Humerale Adalberts wieder mit dem des Stephanus. Man vergleiche ferner die Haarbehandlung mit der des Stephanus am Strohutdenkmal oder die Mantelfalten an den Armen mit jenen bei dem Johannes dieses Werkes.

Und schließlich: Adalbert hat auch dasselbe Buch wie der Stephanus des Tabernakels und der Lieblingsjünger auf der Kreuzigung und er faßt es genau so wie dieser mit der Linken. Und seine Linke ist bis ins Einzelne hinein der des Johannes gleich!

Kein Zweifel mehr, wir haben hier denselben Meister vor uns, der auch jene Werke geschaffen hat. Für eins freilich haben wir bei ihnen kein Vergleichsobjekt, für das prachtvolle Pektorale, das den heiligen Martinus hoch zu Roß zeigt, wie er mit dem Schwert den Mantel teilt, um ihn dem hinter ihm stehenden, auf die Krücke gelehnten Bettler zu reichen. Die Szene, wundervoll in den Kreis des Rahmens komponiert, ist ein Kunstwerk für sich. Die Bewegung des schweren Rosses ist vorzüglich erfaßt. Interessant ist der gezaddelte Zügel und der Stulpenstiefel des Martinus mit dem tief herabgebogenen langen Schnabel und dem breiten Umschlag, der bekanntlich für die Reiter des Hausbuches so bezeichnend ist[12]).

Aber abgesehen von all dem, die Haltung, in der Adalbert dasteht, der Ausdruck seines Gesichts lassen ihn fast als den Zwillingsbruder des Stephanus am Strohutepitaph erscheinen.

Von der Art, wie die beiden Wappenengel unten in den Raum gesetzt sind, war schon die Rede, hier muß noch dessen gedacht werden, wie sie zusammen komponiert sind. Beide haben sich auf das dem Beschauer

abgewandte Knie niedergelassen, beide greifen mit der ihm entsprechenden Hand nach dem großen Wappen, mit der anderen nach den unteren. Dabei stützen sie den Unterarm auf das vorgestreckte, sichtbare Knie, über dem sich das weite Gewand straff spannt, unter dem es tief eingedrückt ist. Mit diesen vorgestreckten Knien aber rahmen sie die Wappen genau so wie Maria und Johannes am Strohutdenkmal die Stifter! Und mit der Behandlung von deren Gewand ist die bei den Engeln eng verwandt. Besonders bei dem rechts finden sich jene merkwürdigen, der Gewandfläche geradezu aufgesetzten in allerhand polygonen Figuren geführten Faltenstege. Auch die rahmenden Faltenzüge finden sich bei beiden und ebensowenig fehlen die geometrischen Figuren, die Dreiecke und Trapeze, die wir ja schon zur Genüge kennen. Aber all diese Motive sind wieder variiert und bei aller Übereinstimmung im Großen sind die Gewänder der Engel im Einzelnen durchaus verschieden gebildet. Das ist überhaupt ein Charakteristikum unseres Meisters, daß alle seine Schöpfungen eine starke Familienähnlichkeit zeigen, die dem sich einfühlenden Betrachter mit Macht sich aufdrängt, daß aber trotzdem jede ihr eigenes Gesicht hat. Deshalb wirkt der Künstler auch nie langweilig und nie manieriert.

Auf zwei Dinge sei noch besonders aufmerksam gemacht. Einmal auf die weichen, rundlichen Falten, die hie und da auftreten, besonders auf die fast kreisrunde Delle am linken Ärmel des Engels rechts. Dann aber vor allen Dingen darauf, wie bei beiden die Faltenführung auf die Wappen Rücksicht nimmt. Davon, daß ihre Unterschenkel sie direkt rahmen, wurde bereits gesprochen. Viel merkwürdiger noch ist, daß an den Ärmeln Ecken eingedrückt sind, in die sich die der Wappen hineinschmiegen, daß die Falten vor der Brust an den Wappenrändern umbiegen, daß die Gewandsäume am Boden von beiden Seiten in flachen Bogen unter die Wappen laufen, so daß folgende merkwürdige Figur entsteht:

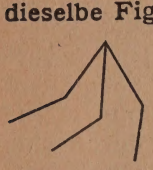
Schließlich sei noch hervorgehoben, daß nicht nur die inneren Faltenstege an den Unterschenkeln die Wappen rahmen, sondern daß auch die äußeren in der Verlängerung von deren äußeren Ecken liegen.

Aus all dem ergibt sich, daß diese Gruppe zu dem Strohutdenkmal die engsten Beziehungen hat. Bemerken wir endlich noch, daß die Mantelschnur und ihre Anordnung bei dem Engel rechts genau jener der Maria Magdalena des Tabernakels von 1500 entspricht, so können wir getrost auch an den Schluß dieser Erwägungen als Ergebnis den Satz stellen: Der Schöpfer des Adalbertdenkmals ist identisch mit dem der plastischen Kunstwerke in St. Stephan.

Es erübrigt noch die Betrachtung der beiden Seitenfiguren, der Madonna links und des Bischofs rechts. Dieser interessiert zunächst einmal gegenständlich. Im vollen Ornat mit Mitra und Stab steht er da. Zu seinen Füßen kniet ein Bettler, dessen rechtes Bein geschient ist, dessen rechte Hand zu dem Heiligen, den sein Blick bittend sucht, eine Schale emporhebt. Jener aber reicht ihm mit der Rechten einen flachen runden Gegenstand, der wohl als Hostie angesehen werden muß[13]). Somit haben wir hier eine Darstellung des Stiftspatrons St. Martin in einer seltenen ikonographischen Auffassung vor uns[14]).

Bei beiden Figuren beträgt die Kopflänge etwa ein Siebentel der des ganzen Körpers. Die Köpfe selbst aber sind etwas breiter, voller als sonst, die Nasen sind weniger scharf, das Jochbein nicht so stark. Auch der Mund ist voller und weicher, das Kinn springt weniger vor, ist minder eckig, dafür ist die Unterlippe beim Martinus scharf dagegen abgesetzt. Am Halse aber sucht man die kräftig heraustretenden Kopfnicker vergeblich. Des Bischofs Hände stecken in den Pontifikalhandschuhen und sind daher nicht auf ihre Struktur zu prüfen, die der Madonna jedoch lassen deutlich erkennen, daß sie ganz anders ist als sonst. Es ist alles weicher, molliger und detailreicher, doch ist das Haar der Muttergottes wieder fast genau so behandelt wie das der Magdalenen, während die kurzen gewellten Löckchen des Bischofs bisher noch nicht vorkamen. Das Christkind ist ebenfalls sehr füllig, sein Haar ist kraus und kurz, ebenso wie das des Bettlers. Es ist hier etwas Fremdes zu verspüren.

Und dieses Fremde offenbart sich auch sonst sehr deutlich. Zwar ist die Art, wie die beiden Figuren gegeneinander abgewogen sind, durchaus die unseres Meisters, die Kopfhaltung, die Bewegung der Arme, die Beinstellung, die Verteilung der Gewandmassen, alles deutet auf ihn. Endlich sei eine sehr charakteristische Einzelheit hervorgehoben: Die Beinchen des Kindes sind so hintereinander gesetzt, daß sie mit den Faltenzügen zweimal dieselbe Figur in rhythmischer Wiederholung bilden. Auch in der Faltengebung ist das Wollen des Meisters zu verspüren. Die großen, durchgeführten, einander entsprechenden Umrißlinien, wie die, die Motive der Hauptfigur wiederholende und begleitende, Führung der gerafften Mantelsäume beweisen das. Es beweisen das auch die trapezförmigen Figuren wie sie unter den Armen der beiden Gestalten, insbesondere aber auch in den Bauschen vor dem Leib der Madonna auftreten, die rahmenden Faltenstege über ihrem Knie. Auch die Falten über den Füßen, die röhrenförmigen, stumpfwinkelig gebrochenen Faltengeschiebe rechts und links von dem vorgesetzten Fuß der Madonna beweisen es. Aber es ist doch alles anders geworden, weicher, lockerer und — leerer! Das spürt man besonders in den Köpfen, die beide hinausblicken ins Weite, aber nicht fest und klar, sondern weich und lyrisch. Bei Martinus ist das sehr auffallend. Seine ganze Erscheinung mit der vor der Brust hinübergreifenden Hand und der entgegengesetzten Wendung des Kopfes wirkt posiert. Ganz fern fühlt man etwas von italienischer Renaissance, von Kontrapost.



Besondere Aufmerksamkeit verdient aber das Herüberziehen des Mantels in groß geschwungenem Halbrund vor dem Leib der Madonna, durch das deren Oberkörper mit dem Kind wie durch einen Rahmen scharf vom Unterkörper abgetrennt wird. Dies Motiv findet sich nämlich noch bei einer anderen Mainzer Skulptur aus dem Jahre 1484, die wir nun betrachten müssen, der Madonna der Palästinafahrer[15]).

Es ist das ein Reliefbild, das die Himmelskönigin in Halbfigur im Strahlenkranz auf der Mondsichel zeigt. Seinen Platz hatte es ursprünglich in der zerstörten Liebfrauenkirche, jetzt ist es in die Ostwand des Ostflügels des Domkreuzganges eingelassen. Sein viereckiger Rahmen wiederholt in

einfacher Form den Aufbau des Rahmens des Wandtabernakels von 1500 in St. Stephan. Wie dort sind unten links und rechts Stifterwappen angebracht, die wir aber diesmal kennen. Das linke ist das des Mainzer Domdekans und Kämmerers Bernhard von Breidenbach, genannt Breidenstein, das rechte das des Philipp von Bicken. Beide waren im Frühjahr 1484 von einer Palästinafahrt zurückgekehrt, auf der ihr Begleiter Johann von Solms kurz vor Antritt der Heimfahrt gestorben war. Aus Dankbarkeit für ihre glückliche Ankunft im Vaterland stifteten sie dies Madonnenbild mit einer entsprechenden Inschrift, die auf einer Tafel darunter angebracht ist und folgendermaßen lautet:

FAC MECV̄ SIGNV̄ IN BONO VT VIDEĀT
QVI ODERV̄T ME ET CONFVNDANTVR
QVONIAM TV ADIVVISTI ME ET CON
SOLATA ES ME REGINA CELORVM

Die Buchstaben der Inschrift aber zeigen denselben Mischcharakter wie die am Tabernakel.

Hochinteressant ist die Komposition dieses Reliefs. Maria in Halbfigur mit stark nach der rechten Schulter geneigtem Haupt hält das Kind im linken Arm. Ihr Gewand fließt von den Schultern breit auseinander nach den Enden der Mondsichel zu, um dann stumpfwinkelig einzuknicken, sodaß seine Umrißlinie den Enden der Sichel parallel läuft, wodurch das Hervorwachsen der Figur hinter der Sichel weit besser gegeben wird, als bei glattem Aufstoßen der Linien. Andererseits wird deren Bewegungsrichtung rechts durch einen umgeschlagenen Zipfel des Gewandsaumes, links durch eine lange, gewellte, am Mantel gerade herunter fließende Lockensträhne fortgeführt. Die Figur der Himmelskönigin ordnet sich also sehr fein in ein gleichschenkeliges Dreieck, dessen Spitze dort liegt, wo die rechte Haarwelle unter der Krone herauskommt. Dadurch, daß letztere vollständig aus diesem Dreieck herausfällt, daß sie sogar in den Rahmen hineinragt, wird der Kompostion jede Langweiligkeit genommen, erhält sie gleichzeitig einen Zug von verhaltener Kraft, die am liebsten den Rahmen sprengen möchte.

Das Dreieck aber sitzt auf dem Halbkreis der Mondsichel auf. Den Übergang von dieser zu den Vertikalen in der Gestalt der Muttergottes zu mildern, war dem Künstler sehr wichtig. Daher läßt er deren Mantel vor dem Leibe in weit geschwungenem Halbkreise herüberziehen und von des Kindes herabhängender Linken halten. Wie oben die Krone nach links aus dem Dreieck, fällt der umgeschlagene Mantelsaum dabei nach rechts aus dem Halbkreis der Mondsichel heraus.

Diese Durchbrechungen kann sich der Künstler gestatten, da der Strahlenkranz das Ganze doch zusammenhält. Es ist nun ganz wundervoll, wie er durch das Überschlagen des Mantelsaumes über die Mondsichel Gelegenheit findet, der großen, kaum gebrochenen Gewandfläche links oben eine reich gegliederte rechts unten entgegenzusetzen, wie er andererseits dem Unterlauf der Umrißlinien in der Führung der Mantelfalte links, der großen, beherrschenden Röhrenfalte rechts Parallelen schafft, wie er weiter durch das linke obere Ende der klammerartigen Falte, die er beim Über-

hängen des Mantels über der Mondsichel entstehen läßt, den Punkt betont, in dem die Mittelsenkrechte des Dreiecks den Halbkreis unten trifft. Sehr merkwürdig ist aber auch, wie dieser große Meister der Komposition durch die schon erwähnte Röhrenfalte rechts, fortgesetzt durch den linken Arm des Kindes und den Gewandsaum links, ein Oval bildet, das sich seinem Kreisausschnitt — denn einen solchen bilden ja Dreieck und Halbkreis — eingliedert.

Damit nicht genug, ist auch das Kind so angeordnet, daß es mit seinen Unterpartien zusammen mit den Händen der Madonna eine Wiederholung des Halbkreismotives unten bildet, mit seinem erhobenen rechten Händchen die Mittelachse wieder fühlbar werden läßt.

Die Hände der Madonna interessieren uns naturgemäß besonders. Es sind die des Adalbert von Sachsen, der Figuren des Tabernakels und des Strohutepitaphs, die kräftigen Hände mit den schlanken, wenig durchgebildeten Fingern. Und diese Hände halten das Kind auch ganz anders, wie die der Madonna des Grabmals. Die Linke legt sich behutsam um den Leib des Knaben, der sich in den Arm der Mutter zurücklegt, die Rechte schiebt sich sacht unter seinen linken Oberschenkel. Ganz anders ist es dort. Da sitzt das Kind auf der linken Hand der Mutter, an der es lebhaft in die Höhe strebt, von ihrer rechten Hand nur leicht gestützt. Das ist zweifellos etwas Neues, während die Anordnung des Kindes auf dem Relief eine vervollkommnete Variierung älterer Motive ist. Das ist auch recht beachtenswert.

Im Kopf der Muttergottes aber erkennen wir unschwer den Typus der anderen Köpfe des Meisters wieder, nur daß hier die Nasenflügel zarter sind als gewöhnlich. Aber die Augen-, Mund- und Kinnpartie ist dieselbe. Auch die Nicker treten wieder scharf hervor. Am meisten erinnert der Kopf in seiner geschlossenen, straffen Behandlung an den des Adalbert, der bestimmte Ansatz des Haares, das auch hier wieder nur das unterste Ende der Ohren sehen läßt, an den der Maria Magdalena des Tabernakels, mit der es auch die Auflösung und Führung in langen, gewellten Einzelsträhnen gemeinsam hat. Von ihnen ist die ganz links fast genau so bei der Madonna des Grabmals vorhanden, dient die daneben zur Belebung der großen, ungebrochenen Gewandfläche über dem rechten Arm. Eine weitere und sehr wichtige Übereinstimmung mit der Magdalena des Tabernakels aber findet sich in der Behandlung der Brustpartie. Die ist bei den beiden Figuren einfach identisch.

Über die Gewandung braucht man kein Wort zu verlieren, die Trapez-, Parallel- und Rahmenfalten sind ja deutlich genug, ebenso wie die vertikalen Tendenzen.

Dagegen muß des Kindes noch kurz gedacht werden. Im Gegensatz zu demjenigen der Madonna des Adalbertgrabmals ist es ziemlich mager. Es ruht, wie schon erwähnt, an der linken Schulter der Mutter, an deren Hals es mit dem rechten Händchen greift, während der linke Arm herunterhängt. Das linke Bein hat es über das rechte geschlagen, von dem nur der Fuß in der Untersicht zu sehen ist. Somit entspricht die Bewegung des linken Beines der des rechten Armes, bildet die des rechten Beines das Gegengewicht zu der des linken Armes. So wenig auch in dem Kinderkörper

Details gegeben, vielmehr alle Partien in großen Massen scharf von einander abgesetzt sind, so ist doch wiedergegeben, wie die Finger der Madonna sich in das zarte Fleisch des Knaben eindrücken. Auch dessen Kopf zeigt die Eigentümlichkeiten des Meisters. Er ist länglich, hat ein starkes, eckiges Kinn und eine schmale gerade Nase. Die weitgeöffneten Augen, bei denen nur die Oberlider scharf herausgearbeitet sind, sind mandelförmig geschlitzt, die Augenbrauenbogen hochgezogen. Dadurch ist das kindliche Staunen sehr gut zum Ausdruck gebracht. Vorzüglich beobachtet ist auch das leichte Schürzen der schmalen Lippen. Ohren und Haar sind dagegen sehr flüchtig behandelt. Letzteres ist in kleinen, am Ende geringelten Löckchen gegeben. Zweifellos ist die Madonna der Palästinafahrer ein eigenhändiges Werk des Strohutmeisters. Wie steht sie aber zu der Madonna vom Grabmal Adalberts, und welche Stellung nimmt diese im Werk des Künstlers ein?

Um diese Frage zu beantworten, müssen wir eine kurze historische Überlegung anstellen. Adalbert ist am 1. Mai 1484 gestorben. Nach diesem Termin wurde das Grabmal angefertigt. Breitenbach und Bicken aber waren am 8. Januar In Venedig gelandet. Bis dahin hatten sie auf der Hinreise von Oppenheim aus fünfzehn Tage gebraucht[17]). Sie können somit Ende Januar 1484 auch wieder in Mainz gewesen sein. Nun werden sie das Kunstwerk, das der Muttergottes ihre Dankbarkeit bezeugen sollte, wohl bald nach ihrer Rückkehr in Auftrag gegeben haben. Seine Entstehung darf somit in der ersten Hälfte des Jahres 1484 angenommen werden, während die des Grabmals in die zweite Hälfte fallen dürfte, um so mehr, als Adalberts Nachfolger Berthold von Henneberg, der als Besteller anzusehen ist, am 20. Mai gewählt wurde[18]). Die Madonna der Palästinafahrer ist also wahrscheinlich älter, als die des Grabmals. Sie ist aber zweifellos ein Werk des Meisters selbst, während diese fremde und sichtlich jüngere Stilelemente aufweist. Nun werden ja bei Bildwerken des Mittelalters Nebendinge häufig von Gehilfen und Schülern des Künstlers ausgeführt. So wird es auch hier gewesen sein. Die Madonna und mit ihr der Bischof am Grabmal Adalberts von Sachsen ist von einem jüngeren, aber schon ziemlich selbständigen und bedeutenden Gehilfen des Meisters, der nach dessen Entwürfen arbeitete. Auf diese gehen wohl die Komposition und die Disposition im Großen zurück, während in den Einzelheiten die Individualität des Schülers durchdringt. Als Vorbild aber diente die Madonna der Palästinafahrer, die offenbar Beifall gefunden hatte. Daß sie das Vorbild war und nicht umgekehrt, zeigt schon das herrschende Motiv des über den Leib hinweggerafften Mantels, das bei ihr wohldurchdacht und künstlerisch durchaus begründet ist, dagegen dort von der Aufgabe nicht notwendig gefordert wurde.

Um das gleich zu erledigen, sei hier bemerkt, daß auch die Wappenengel im Einzelnen wohl nach einem Entwurf des Meisters von einem Gesellen ausgeführt wurden. Doch ist dieser weit geringer als der, der Madonna und Bischof meißelte. Er wendet die Stilelemente des Meisters schematisch an, wobei freilich dessen Größe erst recht ins Licht gerückt wird, denn wenn die Faltengebung auch hier nicht die Klarheit besitzt, die die eigenhändigen Werke des Künstlers auszeichnet, so wirkt sie doch auch nicht so unerfreulich und gesucht, wie bei vielen anderen Werken der Zeit.

Fassen wir das Endergebnis dieser Untersuchungen noch einmal zu-

sammen! Das Adalbert-Denkmal und die Madonna der Palästinafahrer sind Werke des Strohutmeisters, letzteres ist ganz, ersteres im Entwurf und der Hauptfigur eigenhändig. Die beiden erhaltenen Seitenfiguren sind von einem fähigen, jüngeren Schüler des Meisters, der nicht dessen Tiefe und Größe, aber eine reiche dekorative Begabung besitzt. Wer er vermutlich ist, wird sich später zeigen. Die Wappenengel endlich sind von einem handwerksmäßig das Gelernte verwertenden, geringeren Gesellen des Künstlers. Diesen haben wir nun in einer Reihe von Schöpfungen, deren Entstehung sich über einen Zeitraum von sechzehn Jahren verteilt, hinreichend kennen gelernt, um anderes mit Sicherheit seinem Werke einordnen zu können.

IV. Die Grabmäler der Sachsengruppe.

Um das Grabmal des Adalbert von Sachsen gruppiert sich eine ganze Reihe von anderen Grabdenkmälern in Mainz und dem Mittelrheingebiet [19]). Wir beginnen ihre Betrachtung mit dem ihm zeitlich am nächsten stehenden des Dammo von Praunheim im Kreuzganggarten des Mainzer Domes. Es ist eine einfache Flachreliefplatte, deren Abgrenzung nach außen durch den Inschriftrand gebildet wird. Nach dem vertieften Grund ist er oben und auf den Seiten mit Schräge, Hohlkehle und Schräge profiliert, die unten auf eine große Schräge aufstoßen. In Dreiviertelhöhe wächst aus dem Rahmen mit gleichem Profil ein Kielbogen heraus, der oben an dessen Mitte abbricht. Außen ist er auf jeder Seite mit drei Kriechblumen besetzt. In die Zwickel, die der Bogen aus dem Grund herausschneidet, sind schräg gestellte Wappen in Tartschenform hineingepaßt. Genau entsprechend befinden sich solche Wappen zu Füßen des Toten der mit Alba, Superpelliceum, Pluviale und Birett angetan ist und den Kelch in Händen trägt. Die links oben beginnende, spätgotische Minuskelinschrift, die mit seltsam barocken Majuskeln gemischt ist, berichtet über ihn, daß er am 3. November 1483 gestorben ist.

In feierlicher Frontalität steht Dammo da. Er muß ein älterer Herr gewesen sein von stattlicher Erscheinung. Er hat ein volles Gesicht mit vorspringender Stirn, unter der kleine Äuglein sitzen. Deren Unterlider zeigen die Schlaffheit des Alters. Die große, breite Nase ist leider stark beschädigt, dagegen ist die Mundpartie gut erhalten. Sie zeigt die scheinbare Verbissenheit, die eine Folge der Zahnlosigkeit ist, wie die verkniffenen Mundwinkel und die Falten an den Nasenflügeln. Das mächtige Doppelkinn ist wie der Hals fett. Die Haare ringeln sich in kurzen Löckchen unter dem großen Birett nach den Seiten und verdecken die Ohren fast vollständig.

Das Ganze ist sehr geschlossen behandelt und eine vortreffliche Portraitleistung von sprechender Charakteristik, die würdig neben dem Kopf des Adalbert von Sachsen steht.

Über die Gewandung können wir uns kurz fassen. Wir kennen ja diese geschlossene Umrißführung, die großen, ungebrochenen Flächen über den Schultern, die Vertikal- und Parallelfalten, die am Boden stumpfwinklig brechen und sich fächerförmig übereinander schieben. Wir kennen dieses rahmende Geschiebe am rechten Arm, die Faltenstege in dem hochgezogenen Mantel darunter, die trapezförmigen Augen darin und den in Bogenlinien

zur Erde fallenden Mantelsaum. Neu ist nur die Behandlung des Mantels über der linken Körperhälfte, sein breites Umschlagen unten und sein Fluten nach der Mitte. Aber auch ein ganz altes Motiv begegnet uns hier wieder einmal, das enge, feine Parallelgefältel über der großen, mit Vierpaß und Wappen geschmückten Scheibenfibel. Das trafen wir ja schon am Halse der Maria Magdalena des Strohutepitaphs.

Noch unverkennbarer aber verrät sich der Meister durch eine andere Eigentümlichkeit, nämlich durch die Art und Weise, wie er Gewand und Wappen zu einander stimmt. Man beachte, wie die Umrißlinien der Gestalt auf beiden Seiten fast im gleichen, stumpfen Winkel auf die Wappen treffen, wie dieser Winkel durch kleine Staufalten ausgefüllt und so dem Zusammentreffen das Schroffe genommen wird, wie andere Fältchen die Ausschnitte der Tartschen füllen, wie die klammerförmige Falte über dem linken Fuß jenem parallel läuft, wie andere Falten von den inneren Ecken der Wappen auslaufend mit den runden Ausschnitten zusammen seltsame Figuren bilden, die sich auf beiden Seiten fast völlig gleich sind, wie die große Falte rechts sich der Oberkante des Wappens parallel ordnet, der Fransensaum links ihr ausweicht. Und dann sehe man, wie die Falten unten von beiden Seiten nach der Mitte zusammenstreben, wie die unten am linken Fuß, den Rafffalten unter dem rechten Arm, ihnen parallel laufend, ein Gegengewicht geben. Braucht da noch darauf hingewiesen zu werden, daß die Krabben des Kielbogens dieselben sind, wie die am Grabmal Adalberts? Es dürfte überflüssig sein, ebenso wie eine besondere Betonung des Umstandes, daß die Figur dadurch, daß sie unmittelbar in die Spitze des Kielbogens hineinragt, etwas Gewaltiges, Rahmensprengendes erhält.

Ein anderer Grabstein, der des Salantin von Isenburg † 1482, im Ostflügel des Domkreuzganges ist dem des Dammo so ähnlich, daß wir uns darauf beschränken können, hauptsächlich die Abweichungen festzustellen. So sind die Wappen — diesmal in der Mitte gebrochene Tartschen — weniger schräg gestellt, die Kriechblumen des Kielbogens nehmen weniger Rücksicht auf sie. Dieser selbst ist mit zwei Nasen besetzt. Die Rahmenprofilierung ist um ein zartes Stäbchen bereichert, dessen Ecken gekreuzt sind. Die Behandlung der Untergewänder ist fast identisch, nur daß ihre Vertikalen noch um die der kurzen Ärmel der Alba und der langen des Superpelliceums vermehrt werden. Diese werden dadurch sichtbar, daß die Hände vor dem Pektorale gefaltet sind. Letzteres zeigt eine kleine Verschiedenheit von dem des Dammo, indem das Wappenschild nicht mehr die Nasen des Vierpasses bedeckt, sondern sich in die Kreisausschnitte einschiebt. Sehr interessant ist die Anordnung des Mantels. Hier sind nämlich die Motive einfach vertauscht, sodaß, was dort links war, hier rechts ist. Man könnte fast glauben, der Grabstein des Dammo sei als Gegenstück zu dem des Salantin angefertigt worden, um neben ihm aufgestellt zu werden. Bedeutende Unterschiede finden sich nur in den unteren Mantelpartien. Hier fehlt das Gegeneinanderströmen der beiden Systeme, die Knicke rechts sind nur das Echo derer links. Interessant ist, daß hier ein großer Umschlag ähnlich dem, der nach der Mitte läuft die raumfüllende Funktion bei dem Wappen links übernimmt, die dort jene kleinen Falten hatten. Rechts fehlt das Motiv überhaupt. Dafür ist das Umtasten des Wappenumrisses durch

die Mantelfalten gerade auf dieser Seite stark ausgebildet. Doch ist der Tartschenausschnitt hier nicht gefüllt, sodaß die seltsame Figur, die er zusammen mit dem Faltenknick bildet, noch schärfer heraustritt, wie beim Dammo. Auf der anderen Seite aber geht der Faltenzug an dem Wappeneck vorbei, ein kleines Fältchen schiebt sich in den Ausschnitt. Höchst merkwürdig ist schließlich, wie die Mantelsäume bogenförmig unter die Wappen laufen wie bei den Engeln am Adalbertgrabmal.

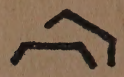
Es wäre noch von dem Kopf zu sprechen. Auch hier haben wir ein ganz ausgezeichnetes Portrait vor uns. Der mächtige, länglichovale Kopf mit der scharf abgesetzten Stirn, den langen schmalen Augenbrauenbogen, den großen, mandelförmig geschlitzten Augen, der groben Nase, den Falten, die von ihr zum Munde ziehen, denen unter den Augen, den tiefen Furchen, die von dem breiten Kinn aufwärts streben, dem großen, festgeschlossenen Mund reiht sich würdig den anderen an. Die Löckchen, hier freier flatternd, als beim Dammo lassen ebenfalls nur das untere Ende des Ohres sehen.

Schließlich sei auch noch darauf hingewiesen, daß die Buchstaben der Inschrift mit jenen des Dammograbmals durchaus identisch sind. Ebenso ist es ihre Fassung. Salantin ist am 2. Oktober 1482 gestorben.

Noch ein älteres Grabmal in Mainz ist den beiden oben besprochenen außerordentlich nahe verwandt. Es ist das des Volpert von Ders, † 1478, das sich ebenfalls im Kreuzganggarten des Mainzer Domes befindet[20]). In der Rahmung steht es dem Grabstein des Dammo von Praunheim näher, nur hat es an Stelle des Kielbogens einen gedrückten Kleeblattbogen, dessen Anfang von dem Randprofil durchwachsen wird. Seine Wahl wurde wohl dadurch veranlaßt, daß Volpert, der apostolischer Protonotar war, die Anbringung des Kardinalshutes auf seinem Grabmal wünschte. Der ist sehr geschickt in den Mittelbogen hineingesetzt, seine reich befransten Schnüre umgeben wie ein Spitzbogen die Gestalt des Verstorbenen. Die Verteilung der Wappen ist dieselbe, wie bei den anderen Grabmälern, nur sind sie noch gerader gestellt und kleiner. Auch der Schrifttyp ist der gleiche, doch ist ein größerer Gebrauch von den merkwürdig barocken Majuskeln gemacht. Die, auch hier links oben beginnende Inschrift meldet, daß Volpert am 28. April 1478 das Zeitliche segnete.

Schon oben ist gesagt worden, daß das Grabmal des Volpert von Ders mehr dem des Dammo von Praunheim als dem des Salantin von Isenburg ähnlich ist. Wie jener hält er den Kelch vor der Brust, aber die Hände greifen ganz anders und sind in ihren Funktionen vertauscht. Bei jenem ruht der Kelch auf dem Teller der linken Hand, deren Daumen um den Rand des Fußes faßt. Bei diesem legt sich die Rechte mehr unter den Fuß, als daß sie ihn hält. Und während die Linke den Schaft mit gespreizten Fingern leicht ergreift, legt dort die Rechte sich um die Cuppa. Zudem ist der Kelch hier höher gehoben und bedeckt das Wappen der Scheibenfibel, die diesmal keinen Vierpaß besitzt, fast völlig. Auch die Gewandbehandlung bietet manches Neue. Zwar ist sie am Hals und über den Schultern mit der bei Dammo fast identisch, unmittelbar unter dem rechten Unterarm sehr ähnlich, allein neu ist, wie der eine Mantelzipfel hinter der rechten Hand herauskommt, der andere über die linke gezogen ist. Dadurch wird aber auch bewirkt, daß der Mantelsaum auf beiden Seiten in Wellenzügen fällt, ähnlich wie bei

Adalbert. Die bezeichnende Klammerfalte erscheint auch hier über dem linken Fuß und zwar gleich zweimal in dieser Form:



Und wieder wird der Mantelsaum von parallelen Faltenzügen begleitet, tastet das Gewand um die Umrisse der Wappen herum. Schon damit wäre der Beweis geliefert, daß auch hier eine Schöpfung des Meisters vorliegt, selbst wenn nicht die Trapezfalten da wären und nicht der wundervolle Kopf, der mit seinem eckigen Umriß, den Falten um Kinn, Nase und Mund sehr stark an den des Salantin von Isenburg erinnert, dessen schwere Unterlider aber mehr denen des Dammo gleichen. Sein starkes Jochbein aber ist, wie die Brechung der starken Augenbrauenbogen, die Faltenbildung an den Augenwinkeln und die schmale Nase ganz individuell. Die Haarbehandlung endlich ist wieder die des Adalbert von Sachsen, und wie bei diesem werden die Ohren nicht sichtbar.

Es unterliegt somit wohl keinem Zweifel, daß wir in dem Denkmal des 1478 verstorbenen Volpert von Ders eine Arbeit des Strohutmeisters — und zwar bis jetzt die älteste in Mainz — vor uns haben. Das ist sehr wichtig. Und noch etwas anderes ist es auch. Volpert ist Ritter vom Orden der Heiligen Katharina vom Berge Sinai gewesen. Das Wappen dieses Ordens erscheint auf seinem Grabstein links unten. Diesem selben Orden aber gehörte Bernhard von Breidenbach an, der Mitstifter der Madonna der Palästinafahrer. Wir sehen also auch zwei Auftraggeber des Meisters durch die Zugehörigkeit zu einem sehr seltenen Orden verbunden. Ich sage zwei Auftraggeber, weil ich glaube, daß der Grabstein des Volpert von Ders noch zu dessen Lebzeiten ausgefürt wurde. Vergleicht man ihn nämlich mit den anderen Werken der Gruppe, so zeigt er unstreitig eine gewisse Befangenheit, die es zweifelhaft erscheinen läßt, daß seine Entstehungszeit nur fünf Jahre von der des Salantingrabmals entfernt sein soll. Selbst wenn man ihn als Werkstattarbeit betrachtet, bleibt der Unterschied sehr groß. So wird man seine Anfertigung wohl einige Jahre früher annehmen, also zu Lebzeiten des Dargestellten. Der war ja ein Mann im vorgerückten Alter und ein Priester, bei dem es nicht wunderzunehmen braucht, wenn er sich den Grabstein im Alter, als er den Tod erwarten mußte, anfertigen ließ.

Die Werke, die wir bisher betrachtet haben, waren alle älter als die Strohutgruppe, von der unsere Untersuchung ausging. Es gibt aber auch eine ganze Anzahl von Grabdenkmälern, die sich in die Lücke schieben, die zwischen jenem Werk des Meisters und seinem spätesten, dem Tabernakel von 1500, klafft.

Da ist zunächst der Grabstein der Gräfin Margaretha von Nassau-Saarbrücken, Frau zu Rodenbach, † 1490, in der Carmeliterkirche zu Mainz[21]). Es ist eine Hochreliefplatte, die im allgemeinen denselben Aufbau zeigt wie die des Salantin von Isenburg, nur daß entsprechend der größeren Tiefe des Steines der Kielbogen frei heraustritt und auch nicht unmittelbar in den Rahmen einschneidet, sondern noch den Nodus zeigt, der sonst den Übergang zur krönenden Kreuzblume vermittelt. Ebenso sind infolge der Dicke des Steines auch die Profile kräftiger, kreuzt das innere sich am Kielbogen und wächst an seinem Ansatz durch. Endlich ist dieser statt mit einer, mit

zwei großen Nasen besetzt, die ihrerseits wieder mit kleinen geschmückt sind, sodaß eine Dekoration entsteht wie die, die wir am Tabernakel in St. Stephan kennen lernten. Mit den Kriechblumen an diesem und den anderen Grabmälern der Sachsengruppe stimmen auch die hier überein. Auch stehen sie zu den Wappen oben, wie die der anderen Grabsteine. Die Wappenschilde selbst sind wie beim Salantin-Grabmal gebrochene Tartschen, von denen die unteren weniger schräg stehen, als die oberen.

Mit gefalteten Händen, von denen ein Rosenkranz herabhängt, steht die Gräfin, etwas nach rechts gewandt, da. Sie ist in einen weiten Mantel gehüllt, und ein mächtiges Kopftuch überschattet ihr Gesicht. Dieses ist leider stark beschädigt, immerhin ist noch deutlich zu erkennen, daß es eine ausgezeichnete Porträtleistung gewesen sein muß. Die Stirn ist gefurcht, die Lider sind scharf geschnitten, um den festen Mund ziehen zwei Falten nieder.

Über die Gewandebehandlung ist nicht viel Neues zu sagen. Das Kopftuch ist fast identisch mit dem der Muttergottes der Strohutgruppe, nur die weichen Rollfalten an seinem Saum sind neu. Ebenso ist es die Anordnung des Mantels über dem rechten Arm. Unmittelbar unter ihm aber finden sich Motive, die bei Volpert von Ders an derselben Stelle auftreten. Auch die Behandlung des Gewandes über dem vorgestreckten rechten Bein bringt in den oberen Teilen Motive von der Madonna des Adalbertdenkmals, während in den ganzen unteren Partien eine Mischung von Faltenmotiven an der gleichen Stelle der Tabernakelfiguren und der bisher betrachteten Grabdenkmäler erscheint, was ja trefflich zu der zeitlichen Stellung zwischen diesen Werken paßt. Neu ist dagegen, daß der Mantel über das Wappen links unten weghängt, neu auch, daß die hochgezogenen Mantelsäume einander berühren. Die Führung des Gewandes über dem linken Arm aber erinnert wieder etwas an die beim Adalbert von Sachsen.

Jedenfalls zeigt die Figur manches Neue. Am merkwürdigsten ist die Übereinstimmung mit der Madonna vom Grabmal des Administrators. Da wir den Stein der Gräfin als eigenhändiges Werk des Meisters ansehen müssen, und da wir sahen, daß der Schüler, der jene gemeißelt, für ihre Oberpartie die Madonna der Palästinafahrer zum Vorbild genommen hatte, so werden wir annehmen dürfen, daß auch das gemeinsame Motiv in der Gewandführung an dem rechten Bein dem Meister selbst angehört.

Aber etwas findet sich noch an diesem Grabmal, das ganz neu ist: Es hat eine deutsche Inschrift, die mit Ausnahme des allerersten Buchstabens ganz in spätgotischen Minuskeln ausgeführt ist, links unten beginnt und nur auf den Seiten und oben angebracht ist. Sie lautet:

> Anno dn̄i mccccxc vff de̅ funfte̅ dag des maÿ starp de wolgeborne margrede grefinne zu naßaw
> vnd sarbrucke̅ frauwe zu rodenbach der got barmherczig si a̅

Das zeitlich nächste Denkmal dieser Gruppe steht nicht in Mainz, sondern in Aschaffenburg und zwar am Westende des Nordflügels des Kreuzganges der Stiftskirche. Es ist das Theoderich Kuchemeisters † 1493 und seiner Mutter.

Auch hier ist die Inschrift ganz in Minuskeln ausgeführt, mit Ausnahme wieder des ersten Buchstabens und des durchstrichenen O, das für Obiit steht. Sie beginnt wieder links oben, ist auf die Seiten beschränkt und steht ausnahmsweise nach außen. Auf dem Sockel stehen noch die Worte: „SVHN" „MUTTER" in Antiquabuchstaben [23]).

Was die Rahmung des Denkmals betrifft, so zeigt sie gegen sonst die Abweichung, daß das Schriftband nach außen abgeschrägt ist, daß daran sofort die erste innere Schräge ansetzt, auf die eine Hohlkehle und eine zweite Schräge folgt. In den oberen Ecken durchdringen sich die inneren Glieder. Etwas ganz Neues ist aber, daß an Stelle des Bogens hier ein stark stilisiertes Rankenwerk tritt, das ohne Verbindung mit dem Rahmen dem Grund der Platte aufgelegt ist. Interessant ist nun, daß dieses Rankenwerk mit Zuhilfenahme eigner Zweige die oberen Wappen umtastet, die auch bei diesem Grabmal wie gewöhnlich verteilt sind. Sehr merkwürdig ist die Endigung des Rankenwerkes in Knospen, die sehr renaissancemäßig anmuten.

Die Gestalten der Toten, von denen der geistliche Sohn den Ehrenplatz auf der rechten Seite der Mutter behauptet, sind einander leicht zugekehrt. Die Mutter hat die Hände, zwischen denen sie einen Rosenkranz hält, vor der Brust gefaltet. Sie trägt das große Kopftuch der Matrone, ein weiter Mantel umhüllt ihre Gestalt. Der Sohn, der den Kelch vor die Brust hält, ist mit Birett, Alba, Superpelliceum und Mantel bekleidet. Die große Scheibenfibel, die letzteren zusammenhält, ist ganz glatt. Im Gegensatz zu den anderen Kelchen hat der seine einen Sechspaßfuß, den er mit der Linken hält, während er mit der Rechten den Nodus fest umfaßt. Schärfer als sonst treten an seinen und seiner Mutter Händen die Hauptadern hervor. Doch haben sie im übrigen die gewöhnliche Form.

Die Gewandbehandlung über Brust und Schultern stimmt genau mit der bei den anderen Geistlichen überein mit dem einzigen Unterschied, daß von dem feinen Parallelgefältel ein noch ausgedehnterer Gebrauch gemacht ist. Die Falten unter dem rechten Arm variieren die bekannten Motive und zwar in einer Mischung derer bei Dammo und Volpert. Von letzterem herüber genommen ist auch die Führung des gerafften Mantelsaumes mit seinen gewellten Fransen, das Fältchen, das hier das rechte, dort das linke Knie betont. Von Dammo dagegen findet sich die Anordnung des Mantels auf der linken Seite im großen Ganzen genau wieder, nur biegt der Umschlag nicht eckig, sondern rund um, ist der Saum doppelt gerollt, entsteht über ihm eine Quetschfalte, die sich nach außen noch einmal wiederholt. Die Alba fällt nicht bis auf den Boden, sondern schneidet über dem vorgesetzten rechten Fuß, der in einem breiten, rundlichen Schuh steckt, glatt ab. Damit bildet sein Saum eine Parallele zu dem des Superpelliceums und des Mantels, die beide in fast demselben spitzen Winkel auf den oberen Rand des Wappens stoßen. Dies ist hier ganz vom Gewand umgeben und dadurch in dessen System einbezogen, daß der Albasaum rechts wie der Mantelumriß links seinen runden Rand fortsetzen. Dabei entstehen folgende Figuren:

Das untere Wappen auf der anderen Seite aber wird außen vom Mantelsaum der Frau ganz ähnlich wie bei dem Grabmal der Nassauerin überdeckt. Mehr noch als dort schlagen die Mantelsäume übereinander. Überhaupt hat die Gewandbehandlung auf

der linken Körperseite — die rechte ist kaum sichtbar — eine ziemliche Ähnlichkeit mit der auf der rechten der Gräfin. Bemerkenswert ist aber, daß die großen, ungebrochenen Gewandflächen hier stärker hervortreten. Neu ist auch beim Kopftuch das Einstecken der Zipfel in das Kinnband, sowie die Führung der unteren Ränder in glatten Bogen. Die oberen Partien dagegen stimmen ziemlich mit denen bei der Strohutmadonna und Margaretha von Nassau überein. Der umgeschlagene Mantelsaum unter dem linken Arm modifiziert das gleiche Motiv am rechten Arm der Madonna der Palästinafahrer und des Adalbertgrabmals. Dem Birett des Administrators ist auch das ähnlich, das Theoderich trägt. Es hat die gleiche Mittelfalte.

Ganz wundervoll sind wieder die Porträts. Theoderich hat ein breites, volles Gesicht mit starkem Kinn und großem, festgeschlossenem Mund. Seine Nase ist beschädigt, doch läßt sich noch erkennen, daß sie an der Wurzel breit ansetzte, sich dann stark verschmälerte, aber breite Nüstern hatte. Die Falten um diese sind wenig tief. Das Jochbein ist stark, etwas wulstig, die Augenbrauenbogen steigen gegen die Nasenwurzel an, die Lider sind schmal. Das Haar, das wieder die Ohren fast völlig verdeckt, fällt in gewellten Strähnen auf die Schultern und mit Simpelfransen fast bis auf die Augen. Seine Anordnung stimmt ziemlich genau mit der beim Adalbert überein. Am fetten Hals sind die Kopfnicker doch deutlich zu spüren. Bei der Mutter ist Nasen- und Augenbildung ähnlich, allein die Falten an den Nüstern sind tiefer eingegraben, die Mundwinkel sind nach unten gezogen, die Wangen eingefallen. Das gibt zusammen mit einem noch stärkeren Ansteigen der Augenbrauenbogen nach der Nasenwurzel und dem gesenkten Blick diesem Matronenantlitz etwas ungemein Rührendes. Es atmet die resignierte Frömmigkeit des Greisenalters, während bei dem Sohne die strotzende Kraft der besten Mannesjahre durch einen Zug von Wehmut gedämpft wird. Schließlich sei noch darauf aufmerksam gemacht, wie auch hier die Gestalten den Rahmen fast bis zum Zersprengen füllen.

Auch in diesem Werk wird man eine, wenn auch vielleicht nicht ganz eigenhändige, Arbeit des Künstlers erblicken dürfen[23]).

Ohne jede Einschränkung aber dürfte ihm das zeitlich unmittelbar folgende, leider arg verstümmelte Grabmal des Engelbrecht von Eppstein, † 1494, in der Stadtkirche zu Eppstein im Taunus zuzuschreiben sein[24]). Auch hier haben wir es mit einem einfachen Grabstein zu tun, dessen Profil am Innenrand ziemlich mit demjenigen des Grabmals der Margaretha von Nassau übereinstimmt, mit seinem vorspringenden Baldachin jedoch fast unmittelbar an das Adalbertgrabmal anschließt. Der Baldachinkern ist gleich, nur springt er mit drei Seiten des Sechsecks vor und kehrt dem Betrachter keine Kante, sondern eine Seite zu. Damit kommen auch nur zwei ganze und zwei halbe Kielbogen aus der Wand heraus. Entsprechend den geringeren Abmessungen sind auch sie vereinfacht. Die unterspitzen Bogen, die infolge der gegenseitigen Durchwachsung der Kielbogen entstehen, sind mit Nasen besetzt, ähnlich wie der Kielbogen am Grabmal der Nassauerin. Die Wappen, von denen anscheinend immer nur zwei vorhanden waren, saßen am Ansatz des Baldachins auf dem Innenrand des Rahmens. Nur das rechts ist erhalten. Die Inschrift ist in denselben Minuskeln ausgeführt wie auf dem Grabstein der Margaretha von Nassau und wie jene deutsch. Auch beginnt sie wie

dort links unten, setzt aber des Baldachins wegen oben aus und läuft dafür unten herum. Sie lautet:

Anno dn̄i mccccxciiii d̄e xxvij tag des m̄odes Julÿ starb der wolgeborn
Engelbrecht herre zu epstey vnd zu mintzeberg Graue zu Dietz d̄e got
(gnedig sy amen)

Die Gestalt des Engelbrecht, der im Alter von 14 Jahren gestorben ist, ist das verjüngte Ebenbild des Adalbert von Nassau, nur hat er ein weiches, volles Kindergesicht, aus dem zwei große Augen fragend in die Welt blicken. Seine Haare, ebenfalls tief in die Stirne hängend und dort genau so behandelt wie bei dem Sachsenprinzen und bei Theoderich wallen in reichen Locken, die Ohren völlig verdeckend, auf die Schultern nieder. Die Nase ist fein, der Mund klein und schmal, das Kinn weich. Am Halse treten die Nicker klar hervor. Sein Mantel, unter dem das rechte, vorgesetzte Bein deutlich fühlbar ist, ist oben weit geöffnet und mit einem breit umgeschlagenen Kragen versehen. Unten greift der rechte Saum über den linken hinüber. Dort herrschen auch die Vertikalfalten durchaus vor, nur über dem rechten Knie bilden sich Staufalten, wie wir sie bei fast allen Denkmälern der Gruppe kennen lernten. Auch die Falten unter den Achseln und an den weiten von den vor der Brust gefalteten Händen tief herabhängenden Ärmeln sind uns schon öfter begegnet, besonders bezeichnend sind die über dem linken Unterarm. Wenn die Falten weicher behandelt sind, und die großen, ungebrochenen Gewandflächen noch mehr hervortreten, so ist damit nur eine Tendenz fortgesetzt, die bereits an dem Aschaffenburger Grabstein fühlbar war.

Im Anschluß an das Denkmal des Engelbrecht muß das seiner Mutter der Gräfin Walburg von Eppstein † 1493 in der Stadtkirche zu Diez besprochen werden[25]). Auch dies Denkmal ist nicht unberührt. Besonders stark hat der Baldachin gelitten, der dem an dem Grabstein Engelbrechts sehr ähnlich gewesen sein muß. Er füllt aber den Rahmen stärker. Dieser selbst ist nur durch Schräge und Hohlkehle gegliedert und steigt von einem oben abgeschrägten Sockel auf. Die Inschrift stimmt in ihrer Anordnung mit der dort überein, ist aber auf die beiten Seiten beschränkt. Sie lautet:

Anno dn̄i 1493 vff d̄e xxviii tag sept̄eber starb de Etel vnd wolgeborn frauwe
walburg egeboren
Ringraffin frauwe zu Epstein vnd zu Mintz̄ebergk graffin zu Ditz der sele
got gnedig si ā[26]).

Die edle Dame steht mit gefalteten Händen, die einen Rosenkranz halten und leicht vorgesetztem rechtem Bein auf einer mit drei Seiten vorspringenden, sechseckigen Konsole, die niedriger, aber sonst ähnlich derjenigen ist, auf der Adalbert von Sachsen steht. Vor ihrem rechten Fuß sitzt ein schlappohriges Hündchen. Sie trägt eine breite Haube und über einem, am Hals in der bekannten Weise fein gefälteten Unterkleid, einen ähnlichen Mantel wie ihr Sohn. Doch ist Kragen und Saum bei ihr mit Ranken und Blättern reich ornamentiert. In den, freilich stark überarbeiteten, Unterpartien finden sich hier nur durchgehende Vertikalfalten, selbst die Falte über dem rechten Knie ist in einer leicht geschwungenen Linie durchgeführt, nicht gebrochen. Am Boden stößt der Mantel glatt auf, wie die Alba des Theoderich und das Untergewand

seiner Mutter. Ähnlich muß die Endigung auch bei Engelbrecht gewesen sein. Die oberen Mantelteile unterscheiden sich kaum von denen des Sohnes. Die fast kreisrunde Haube, von der Bänder auf den Rücken niederfallen, zeigt feines Parallelgefältel, der Rand über der Stirne fünf scharfe Brüche. Er beschattet das Gesicht sehr stark. Das ist rund und voll und von schweren Flechten gerahmt, die wieder, wie fast immer die Haare, die Ohren völlig verdecken. Die Stirne der Walburg ist glatt, die Nase lang und gerade, doch etwas breit, hat aber schmale, feine Flügel. Die Augen sind schläfrig geschlossen. Sie liegen unter ziemlich flachen Augenbrauenbogen und haben schmale Lider. Der Mund ist klein und weich und hat eine volle Unterlippe. Das runde Kinn ist gedoppelt, der Hals voll wie die Büste. Die Art, wie das Gesicht in großen Zügen gesehen und zusammen gehalten ist, erinnert besonders stark an den Kopf des Adalbert, die Behandlung der Büste an die Maria Magdalena vom Tabernakel in St. Stephan. Hat der Künstler in dieser eine voll erblühte, jugendliche Schönheit geschaffen, so stellt er in der Walburg eine reife Frau in den besten Jahren mit der gleichen Meisterschaft vor uns hin, eine ihrer Würde vollbewußte Dame, die dem Hauswesen sicherlich gut vorzustehen wußte[27]).

Eine nicht minder glänzende Leistung ist der inschriftlose[28]) Grabstein des Domscholasters Gerhard von Ehrenberg † 1498 im Kreuzgang des Mainzer Domes. Er ist vor allem dadurch merkwürdig, daß er sich sehr eng an die ältesten Denkmäler der Sachsengruppe anschließt. Er ist es aber auch durch seinen Aufbau. Über einem niedrigen, oben abgeschrägten Sockel erhebt sich der breite Rahmen. Er ist außen zunächst abgeschrägt. Dann folgen gekreuzte Rundstäbe, eine tiefe Hohlkehle mit leicht erhabenem Rand, ein gerades Band, eine weitere Schräge, eine zweite noch tiefere Hohlkehle und eine dritte schmalere, die das Profil nach innen abschließt. In die große Hohlkehle nun schmiegt sich ein schlankes Säulchen, das denselben Sockel besitzt, wie er am Strohutdenkmal auftritt, ein Kapitell aber, das eine Mischung derer der kleinen Säulchen am Sachsendenkmal mit den Seitenfigurenkonsolen von dort darstellt. Auf diesen Kapitellen aber sitzt ein aus zwei ganzen und zwei halben spitzen, einander durchwachsenden Kielbögen gebildeter Baldachin auf, der jedoch kaum vorspringt. In seiner Profilierung und in den Kriechblumen stimmt er fast genau mit dem großen am Grabmal Adalberts überein. Das Durchwachsen der Profile der unteren Spitzbogen, die durch das wechselseitige Verschlingen der Kielbogen entstehen, findet sich bei den Baldachinen der oberen Seitenfiguren an jenem Denkmal wieder, während die Nasen daran mehr denen an den unteren Baldachinen dort gleichen. Ganz neu ist, daß die Kielbögen durch in der Mitte rechtwinklig eingekerbte, außen wie sie profilierte, senkrechte Stäbe halbiert werden.

Unter diesem im Detail ganz vertraut, in der Gesamtwirkung ganz neuartig anmutenden Baldachin nun steht der Verstorbene auf einem mit drei Seiten des Sechsecks aus der Rückwand vorspringenden, einfachen Sockel. Er trägt das gleiche Birett wie Adalbert und Theoderich, Alba, Superpelliceum und Pluviale. Dies ist mit derselben Scheibenfibel geschlossen, die bei Volpert von Ders auftrat. Mit der breiten, rechten Hand faßt er den Kelch um den Schaft, wobei die Finger paarweise auseinanderstreben, mit der linken ergreift er den Rand des Kelchfusses ähnlich wie Dammo von Praunheim. An

dessen Denkmal erinnert auch die Behandlung der Gewandpartien am Hals und an den Schultern, wie die ganze Führung der Untergewänder. Ferner erinnert an die großzügigen Falten über Dammos linkem Arm die Anordnung derselben über Gerhards rechtem, während die drei parallelen, stumpfwinkligen Brüche unten, zu denen ein vierter an der Alba tritt, an die zwei im Gegensinn angeordneten an derselben Stelle bei Volpert gemahnen. Interessant ist auch das Einschieben der Falte, die den Parallelrythmus unterbricht und mit der innersten im spitzen Winkel zusammenstrebt. Dies Motiv hat sein — stark gemindertes — Gegenstück auf der anderen Seite in den Falten, die den linken, in rundlichem Schuh steckenden Fuß rahmen. Andererseits findet die äußerste der Falten links unten ein fast genaues Widerspiel rechts unten. Damit wird der oben eingezogene Kontur geschickt wieder auf die Sockelbreite gebracht. Kurz sei noch auf die klammerartige, an Motive von den Gewändern der Gebrüder Strohut erinnernde, Falte über dem linken Fuß aufmerksam gemacht. Am linken Arm kehrt die Faltengebung vom rechten des Volpert von Ders wieder, sogar der zurückgezogene Mantelzipfel fehlt nicht, aber unter dem Arm ist eine Modifizierung eingetreten. Der große, trapezförmige Faltenrahmen bricht scharf ab an einem ganz schwachen Faltensteg, der ziemlich vertikal nach der Vereinigung mit einem kräftigen zweiten strebt, der die kaum gegliederte Gewandfläche rahmt. Änlich wie bei Dammo ist die Führung des hochgerafften, linken Mantelsaumes, der aber weiter ausschwingt und sich dem gegenüberliegenden stark nähert. Die Fransen sind wie überall behandelt.

Wie die Betrachtung deutlich erkennen ließ, werden auch hier all' die Motive verwandt, die an den Frühwerken der Gruppe auftreten, aber sie sind stark gemildert, die Gewandbehandlung ist noch einfacher und großzügiger geworden.

Bei dem Kopf fällt wieder das Verschwinden der Ohren unter den Haaren auf, die ähnlich gelockt wie bei Theoderich, aber stärker eingeringelt, nach hinten wallen. Die Stirnlöckchen fehlen hier. Der mächtige, nach unten etwas schmäler werdende Schädel mit knopfartigem Kinn und langer, schmaler und gerader Nase sitzt ziemlich tief zwischen den Schultern. Das Jochbein ist sehr stark, die Augenbrauenbogen sind weit geschwungen, die Augen selbst schmal geschlitzt, mit feinen Ober- und stärkeren Unterlidern. Nicht sehr tiefe Falten begleiten Nasenflügel, Mundwinkel und Kinn. Letzteres ist von einem Fettpolster umgeben. Der breite Mund zeigt starke Lippen. Man erhält das Bild eines klugen, etwas behäbigen Herrn im vorgerückten Mannesalter.

Das Denkmal schließt sich würdig den anderen an, für uns ist es aber noch besonders wichtig, weil es die Brücke bildet zu einem anderen Werke, das wir zu den großartigsten Schöpfungen unseres Meisters zählen müssen, dem Denkmal des 1497 verstorbenen Domdekans[29]) Bernhard von Breidenbach, genannt Breidenstein, dem wir bereits als Auftraggeber des Künstlers begegneten.

Das Denkmal nimmt nun nicht nur durch seine hohe Qualität, sondern auch durch die Auffassung des Dargestellten eine ganz besondere Stellung in der Gruppe ein. Bernhard von Breidenbach ist nämlich tot im Grabe liegend wiedergegeben. Sein mitrengeschmücktes Haupt ruht auf einem vier-

eckigen Kissen mit Quasten, seine Hände sind, wie es damals üblich war, über dem Leib gekreuzt, auf seiner Brust liegt der Grabkelch, den man toten geistlichen Würdenträgern mitgab, und außer spitzen Schuhen und einem weiten Leichenhemd, das die Pluvialform nachahmt, trägt er keine Kleidung. Durch das leichte Gewand aber zeichnet sich, eine natürliche Folge des Liegens, der Körper scharf durch. Besonders über den Armen und Beinen liegt das Hemd straff an. Zwischen den Beinen sind die Mantelsäume zusammengezogen, sowohl um jeden unziemlichen Eindruck wie um jede Langweiligkeit zu vermeiden. Denn über den Oberschenkeln entstehen nun auf beiden Seiten ganze Nester von parallelen Klammerfalten, der Umriß des Gewandes zieht sich unten zusammen, auf den großen Flächen, die sich auf dem Lager ausbreiten, entstehen große und kleine, meist stumpfwinkelig gebrochene und parallele Röhrenfalten. Ähnliches hat Mantegna mit ähnlichen Mitteln auf seiner bekannten Beweinung in der Brera erreicht. Beachtenswert ist wieder das Gegeneinanderabwiegen der Motive auf beiden Seiten, die Bildung von Trapezfiguren, von denen die neben dem rechten Bein wie neben dem rechten Arm hervorgehoben seien. Besonders hervorgehoben sei auch der starke Vertikalismus, der selbst hier, wo das Gewand doch nicht fällt, sondern in der Ebene ruht, zu verspüren ist. Sehr wichtig für die Feststellung des Meisters ist neben diesen Dingen das Faltengeschiebe über dem linken Oberarm.

Was das Körperliche angeht, so interessieren uns bei dieser streng stilisierten Gestalt wieder die Proportionen. Es sind die altbekannten: Der Kopf hat rund ein Achtel der gesamten Körperlänge. Das anatomische Verständnis des Künstlers ist groß. Man beachte besonders die meisterhafte Behandlung der Hals- und Brustpartie. Die starken Hände mit den langen Fingern sind ganz ausgezeichnet und dabei wieder nur mit den wichtigsten Einzelheiten ausgestattet.

Dasselbe gilt von dem Kopf, wohl dem Größten mit, was in Deutschland je geschaffen wurde. Er ist ganz groß gesehen, alle überflüssigen Einzelzüge sind unterdrückt. Ein mächtiger Lockenkranz rahmt den schmalen Schädel mit den tiefliegenden, feinlidrigen Augen, der schmalen, langen Nase mit den zarten Flügeln, die wie die Nasenwurzel den Ausgangspunkt schräg hinabführender Falten bilden. Ebensolche ziehen von den Mundwinkeln nieder. Das eckige Kinn springt scharf vor. Die starke Unterlippe und die fein geschwungene Oberlippe klaffen auseinander. Das, die eingefallenen Wangen und die gebrochenen Augen künden, wie die Haltung des Körpers und das Gewand, daß wir vor einer Leiche stehen. Vor der Leiche eines Mannes, der „hinüber gegangen ist". Denn nicht der Schrecken des Todes spricht aus den starren Zügen, sondern seine Majestät! Nicht der Zerstörer, der Vollender erscheint uns hier. „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?" Dieser Triumphruf scheint den Lippen eben entflohen, dieweil die Augen schon die Wonnen des Paradieses schauen. Vielleicht von keinem der Denkmäler des Mainzer Domes strömt ein so starker Zauber aus wie von diesem. Sehr viel davon geht zweifellos auf die Art zurück, wie die erstarrten Züge aus dem Schatten der rahmenden Lockenfülle geisterhaft auftauchen[10]).

Und diese Lockenfülle ist uns nicht unbekannt. Sie findet sich fast bis

in alle Einzelheiten beim Johannes der Strohutgruppe wieder, mit dem der Kopf des Breidenbach überhaupt eine so große Ähnlichkeit hat, daß man versucht ist zu glauben, in dem Johanneskopf sei ein Porträt des Prälaten gegeben. Nase, Mund und Kinn sind nahezu identisch. Nur sind die Züge des Grabmals gealtert. Aber zwischen beiden Werken liegen ja auch mindestens 13 Jahre!

Neben den Beziehungen zu dem Johannes der Strohutgruppe sind die zu dem Kopf des Adalbert am stärksten. Die Verwendung des Lockenkranzes und vor allem die geschlossene Behandlung sind gleich. Wie bei allen anderen Denkmälern sind auch hier die Ohren fast völlig verdeckt.

Kann schon nach all dem bisher Gesagten schwerlich ein Zweifel darüber obwalten, daß das Denkmal des Bernhard von Breidenbach eine eigenhändige Arbeit des Strohutmeisters ist, so verscheucht ein Blick auf die Architektur alle noch etwa vorhandenen Bedenken. Sie füllt einen breiten, rechteckigen Rahmen mit aufgelegtem Rundstab, der außen durch eine Hohlkehle, innen durch Schräge, eine große und eine kleine Hohlkehle profiliert ist. In die große schmiegt sich dasselbe Säulchen wie beim Grabmal des Gerhard von Ehrenberg mit demselben Sockel, denselben Kapitellen. Und drei nasenbesetzte, schlanke Kielbogen mit genau denselben Krabben wie dort geziert, mit genau den gleichen Profilen erscheinen darüber. Nur setzen sie weiter oben an und durchschneiden sich nicht. Aber dieselben Stäbe, die sie dort halbierten, trennen sie hier von einander, und wie dort sind es drei Seiten des Sechsecks, mit denen der Baldachin aus der Rückwand hervorspringt. So zeigt die Architektur die engsten Beziehungen zu dem Werk des Meisters, das auch zeitlich am nächsten steht.

Noch sei bemerkt, daß die Mitra des Breidenbach dieselbe ist, wie die des Bischofs auf dem Grabmal Adalberts.

Das Denkmal ist ein herrliches Werk, und am herrlichsten ist zweifellos der Kopf. Und über diesen Kopf vergißt man leicht, daß dieser Schöpfung doch eine Schwäche anhaftet, daß sie einen Widerspruch in sich birgt. Denn im Grab liegend ist die Gestalt des Toten dargestellt. Und trotzdem ist sie architektonisch gerahmt[31]). Das wird heute nicht so stark gefühlt, weil der Stein steht, und der Kopf eben alles in seinen Bann zieht. Der Widerspruch, der darin liegt, einen horizontal liegenden Grabstein mit einer vertikalen Architektur zu zieren, ist ja in der ganzen Gotik vorhanden. Immerhin ist es merkwürdig, daß er sich hier findet. Denn sonst ist dabei doch auch der Dargestellte lebend und stehend aufgefaßt, hier aber tot und liegend. Das macht den inneren Widerspruch nur noch stärker. Und das Merkwürdigste ist, daß er sich bei keinem Dutzendwerk findet, sondern bei einem Kunstwerk ersten Ranges[32]). Das gibt zu denken. In dem Meister, der es schuf, muß der Architekturwille der Gotik sehr fest gewurzelt haben.

V. Die Grablegungen in Mainz und Münstermaifeld, das Tabernakel in Breithart und das Schwalbachdenkmal in Boppard.

Über die aus Liebfrauen stammende Grablegung in der Magnuskapelle des Mainzer Domes, die neben dem Grabmal des Breidenbachers von all den vielen Denkmälern in diesem Gotteshause den stärksten Eindruck auf den Beschauer macht, besitzen wir eine alte Nachricht, die uns über ihre Entstehung ziemlich genaue Auskunft gibt. Wir verdanken sie keinem geringeren, als Sebastian Brant. Franz Falk hat zuerst auf sie aufmerksam gemacht[33]). Es ist ein Epigramm, das in den „Carmina" 1498 zu Basel bei J. Bergmann von Olpe erschienen ist.

Es lautet:

Ad sepulchrum dominicum in Maguntia per dominum Emchonem Breithart canonicum erectum epigramma S. Brant.

Aspice sarcophagum tumuli, mansuete viator,
Quisquis ades: placuit condere nuper eum
Cedite cuncta velim mortalia corpora, longe
Cedite: non vobis congruit iste locus,
Immortale opus est: solique deo fabrefactum:
Examini hec seruant marmora membra dei.
Sic fieri effecit Breithart cognominis Emcho,
Huius canonicus dum foret ecclesie.
Cui pater omnipotens, nati per vulnera confer:
Vivat apud superos post sua fata precor.
Is memorans christi mortemque crucemque sepulti
Hec monumenta deo struxerat athanato.

Das 1498 veröffentlichte, wohl nicht allzulange vorher entstandene, Epigramm unterrichtet uns in wünschenswertester Weise über den Stifter wie über die Entstehungszeit des Bildwerkes. Was letztere anlangt, so läßt sein „placuit condere nuper eum" den Schluß zu, daß die Grablegung kurze Zeit vor Abfassung des Epigramms angefertigt wurde. Dann erfahren wir, daß der Canonicus bei Liebfrauen Emcho von Breithart ihr Stifter ist. Über die Person dieses Mannes hat nun Falk bereits einige wichtige Feststellungen gemacht. Danach stammte Emicho aus dem bürgerlichen Geschlecht der Breithart, das sich nach dem Dorfe bei Hohenstein an der Aar nannte. Sein Vater hieß wie er Emicho und hatte außer ihm noch einen Sohn Adolf, der ebenfalls dem Liebfrauenstifte angehörte. Dieser Bruder hatte am 17. Mai 1483 sein Testament gemacht und am 24. Juli 1491 das Zeitliche gesegnet. Zum Testamentsvollstrecker hatte er Emicho eingesetzt. Nun hatte aber Adolf als letzte Ruhestätte sich die Kirche seines Heimatortes gewählt. Vielleicht, daß nun der Bruder, ihm zugleich und sich ein Denkmal in dem Gotteshaus zu setzen, dem beide als Stiftsherren angehörten, den Plan gefaßt, die Grablegung errichten zu lassen. Da Emicho selbst am 14. August des Jahres 1495 gestorben ist und in der Überschrift des Epigramms „per dominum Emchonem Breithart canonicum erectum" steht, so darf man wohl annehmen, daß des Kunstwerks Entstehung in die Zeit zwischen beider Tod fällt. Es

wäre also nach dem 24. Juli 1491 in Auftrag gegeben und vor dem 14. August 1495 vollendet worden. Dazu paßt gut das „nuper“ in dem Epigramm, dazu das „Huius canonicus dum foret ecclesie“. Dazu passen auch die stilistischen Merkmale des Werkes selbst. Somit ist die gewöhnliche, nicht weiter begründete Bezeichnung „Grablegung von 1492“ nicht so übel. Vielleicht ist darin eine altüberlieferte Angabe erhalten.

Was sich nun an dem Kunstwerk aufmerksamer Betrachtung am stärksten aufdrängt, ist die großartige Geschlossenheit und Klarheit der Komposition. Sie wurde erreicht durch eine Beschränkung auf die wichtigsten Figuren. Wie sonst schließen auf den Seiten Nicodemus und Josef von Arimathia die Gruppe ab. Sie allein sind in ganzer Figur gegeben, während die hinter dem Sarkophag stehenden Personen nur als Kniestücke ausgeführt sind, wie das fast durchweg bei den gotischen Grablegungen der Fall ist.

Die beiden Greise haben unter das Laken gefaßt, auf dem Christi Leichnam ruht, um ihn ins Grab zu senken. Beide neigen sich dabei nach vorn, beide haben den dem Beschauer zugekehrten Fuß vorgesetzt. Dadurch bilden ihre Körper den Beginn eines Dreiviertelkreises, der die ganze Gruppe zwar unsichtbar, aber sehr fühlbar zusammenhält. Unmittelbar unter dem Scheitel des Bogens nun steht die Hauptperson der Leidtragenden, die Muttergottes. Sie wird von dem Lieblingsjünger zart gestützt. Während dieser in ziemlich frontaler Haltung dasteht, ist jene nach dem Haupte des Toten leicht hinübergewandt. Um hinter ihr hervorsehen zu können, muß Johannes seinen Kopf ein wenig zur Seite neigen. Dadurch strebt dieser von dem der schmerzhaften Mutter hinweg. Und so entstehen in dem großen Bogen zwei kleine, die sich in der Hauptfigur — denn als solche muß Maria angesehen werden — schneiden. Der eine Bogen geht von dem Punkte aus, wo ihr Mantelsaum den Leichnam des Sohnes berührt und führt hinüber zu Nicodemus, dessen Wendung nach vorn der ihren nach hinten entspricht. Mitten unter diesem Bogen steht streng frontal Maria Magdalena. Der zweite Bogen nimmt seinen Ausgang von den Händen der Madonna und führt hinüber zu Josef von Arimathia. Wieder ist die Figur der Maria Salome mitten unter ihn gestellt. Im Gegensatz zu Maria Magdalena neigt sie sich stark nach rechts. Damit betont sie die Bewegungsrichtung der Komposition. Diese läuft von der Gestalt des Josef von Arimathia aus und führt hinüber zum Nicodemus, in dessen Händen, ganz im Gegensatz zu der sonst üblichen Anordnung, der Kopf Christi ruht. So wird auch durch die Lage des Toten, dessen Umriß von Josef von Arimathia zu Nicodemus hin ansteigt, die Bewegungsrichtung der Komposition betont. Das ist alles von einer Klarheit, die kaum mehr zu überbieten ist. Merkwürdig ist auch hier wieder die Betonung der Mittelsenkrechten. Sie wird erreicht durch die Vertikalfalte im Mantel der Madonna über der rechten Hand Christi, sowie durch die aufrechte Haltung des Oberkörpers des mittelsten der drei Grabwächter unten. Diese kauern wie üblich vor dem mächtigen, rechteckigen Sarkophag, dessen überstehende Deckplatte in der bekannten Weise durch Hohlkehlen, Schrägen und Rundstab gegliedert ist, während sein Sockel eine einfache Kehle zeigt.

Die Gruppe der Landsknechte, die wie immer, in kleinerem Maßstabe als die Hauptfiguren gegeben sind, ist in ihrer Komposition sehr interessant.

Sie spiegelt in gewissem Sinne die der Hauptgruppe wieder. Daß der mittelste der drei Krieger helfen muß, die Mittelsenkrechte zu betonen, wurde schon erwähnt. Interessant ist nun, daß auch die Bewegungsrichtung der unteren Gruppe die gleiche ist wie die der oberen. Auch sie führt von links nach rechts hinüber. Hier nämlich ist der Kriegsknecht in liegender Stellung auf seinem linken Ellenbogen zurückgelehnt, während sein Gegenüber das Haupt in die linke Hand gestützt hat. Das linke Bein ist bei beiden gekrümmt. Bei dem links ist auf das Knie der linke Arm aufgestützt. Die dem Beschauer zugekehrten Beine haben bei beiden dieselbe Haltung, nur verschwindet das des Landsknechts links hinter dem linken Beine des mitleren, das parallel zu dem linken des rechten liegt. Auch die Haltung seines linken Armes wiederholt, wenig variiert, die des gleichen Armes bei seinem Genossen rechts. Wie jener das lange Schwert faßt er den kurzen Panzerbrecher. Aber während jener das Schwert in der Richtung des Beines legt, bringt er den Dolch in die entgegengesetzte und damit in Parallele zu dem kurzen Krummsäbel, den der dritte Krieger an der rechten Seite hängen hat. Wieder parallel zu diesen beiden Waffen hat der aber über seiner linken Schulter den Streithammer liegen, während der Mann rechts die Hellebarde seinem Schwert parallel hält.

Es ergibt sich also hier eine höchst interessante Komposition, bei der sich zwei Parallelsysteme in einem Halbkreis fast rechtwinkelig kreuzen, die Mittelsenkrechte und die Basis sehr scharf betont sind.

Sehr merkwürdig ist, wie die Bewehrung ebenfalls von links nach rechts in ihrer Stärke zunimmt. Der Mann mit Streithammer und Krummschwert trägt Beinlinge, ein gegürtetes Wams, eine Haube mit gezaddeltem Kragen und eine einfache Schale. Der Krieger in der Mitte, der mit der Rechten seine Armbrust senkrecht auf den Boden aufsetzt, hat auch Beinlinge, ist aber mit einem Harnisch, einer Schale mit Visier und eisernen Handschuhen versehen. Unter der Rüstung hat er eine Haube, wie sein Genosse links. Am schwersten ist der rechts gewappnet. Vom Kopf bis zu den Füßen in Eisen gehüllt, trägt er die schwere Hellebarde und das lange Schwert. Und auch einen Schild hat er, eine große Tartsche, die er als Sitzgelegenheit benutzt. Künstlerisch bildet ihr sichtbares Ende das Gegengewicht zu den Falten am Gewand des Kriegers links. Besondere Beachtung verdient die Art, wie die Schalen die Gesichter überschatten. Von diesen sind sich die des rechten und mittleren Kriegsknechtes ziemlich ähnlich mit ihren scharfen Nasen und den tiefeingegrabenen Zügen daran, während der links eine eingesattelte, knuffige Nase besitzt.

Schon die bisherigen Untersuchungen reichen hin, um die Grablegung als ein Werk des Strohutmeisters erkennen zu lassen. Wir können daher im folgenden kürzer sein. Am kürzesten bei der Faltenbehandlung. Da sei hingewiesen auf das Kopftuch der Madonna, das sowohl mit dem derjenigen am Strohutdenkmal wie mit dem der Margareta von Nassau Verwandtschaft besitzt. Es sei ferner hingewiesen auf die Gewandbehandlung beim Nicodemus, insbesondere die Falten über dem durchscheinenden Bein, die sich übereinanderschiebenden Wellen am Boden und das große dreieckige Faltengebilde ebendort auf der Rückseite. Auch das feine Parallelgefältel an seiner Gürteltasche sei vermerkt. Aufmerksam gemacht sei ferner auf die Führung

des Schleiertuches bei Maria Salome, das deren Oberkörper oval rahmt, auf die Falten an ihrem Kinntuch. Das mag genügen.

Auch mit den Händen brauchen wir uns nicht aufzuhalten, dagegen heischen hier die Köpfe unser ganz besonderes Interesse. Außer der Kreuzigung des Strohutdenkmals haben wir ja kein Werk kennen gelernt, bei dem der Meister Gelegenheit gehabt hätte, seine Kunst in dem Ausdruck seelischer Bewegung zu bewähren.

Da fesselt in erster Linie der Kopf der Muttergottes. Von ihrem Gesicht ist nur ein kleiner Ausschnitt zu sehen, und auch der wird großen Teils vom Kopftuch beschattet. So taucht aus dem Dunkel fast gespensterhaft eine feine, schmale Nase, ein schmerzlich zusammengepreßter Mund auf. Das Gesicht scheint erstarrt im Schmerz, der die ganze Gestalt durchzuckt und zusammenreißt. Wie der Blick tränenlos auf die Leiche des Sohnes niedersieht, wie die Arme sich an den Körper pressen, die Hände sich ineinanderkrampfen, das ist nur von Grünewald übertroffen worden. Was am Strohutdenkmal begonnen wurde, hier ist's vollendet.

Nächst Maria ist Johannes am meisten ergriffen. Aber die Äußerung seines Schmerzes wird zurückgedrängt durch die Sorge um die, die seiner Sohnesliebe anempfohlen worden. Wie zart legt sich seine Hand an den Arm der Gottesmutter. Und wie arbeitet es in dem Gesicht! Der Lieblingsjünger möchte aufschreien vor Weh, aber er darf es nicht um derer willen, die er schützen soll. Daher ist sein Mund gewaltsam zusammengepreßt, seine Stirn von tiefen Falten durchfurcht, sein Auge halb geschlossen von dem tränenschweren Oberlid. Von all den Köpfen ist der seine am meisten zerklüftet; darum wird er auch am stärksten gerahmt durch die schattende Lockenmasse, die sehr an den Breidenbach erinnert. Auch in dieser Gestalt, welche Vertiefung gegenüber dem Johannes von 1485!

Wieder ganz anders drückt sich der Schmerz im Antlitz der Maria Magdalena aus. Ihr Haupt ist leicht geneigt, ihr Auge sieht nieder auf den geliebten Toten. Kaum sichtbar zieht sich ihre Stirn zusammen. Es ist kein lauter Schmerz in ihrem Gesicht, aber etwas, wie ein großes Nichtbegreifen des Schrecklichen. Auch hier ist Maria Magdalena das schöne Weib in voller Jugendblüte, aber den weltlichen Putz, in dem sie sonst erscheint, hat sie abgelegt, ein einfaches Schleiertuch bedeckt ihr weiches Haar.

Maria Salome, wie die Gottesmutter im Matronenschleier, hat den Mund ein wenig geöffnet. Auch ihre Augen sind vom Weinen verquollen. Sie erscheint als die Verwandte, die in frommer Sammlung ihre Pflicht erfüllt.

Der Geist frommer Pflichterfüllung liegt auch auf dem bärtigen, von schlichten Locken gerahmten Gesicht des Josef von Arimathia, aber der Gram spiegelt sich stärker darin. Tiefe Falten rahmen die Nasenwurzel und die Augen sind fast geschlossen.

Ganz anders der Nicodemus! Schon in der Wendung seines mächtigen Kopfes, in den fliegenden Locken, insbesondere den drei Löckchen, die sich an der Stirn unter der Mütze hervorstehlen, kündet sich ein anderes Temperament. Und in den nach der Nasenwurzel hochgezogenen Augenbrauen, in den tiefen Falten dort, in den niedergeschlagenen Augen und dem leise geöffneten Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe wohnt der Zweifel.

Bei dem toten Erlöser endlich fällt das mächtige Haupt mit den ge-

brochenen Augen, dem klaffenden Mund und der seltsamen Dornenkrone auf. Letztere mit ihren eckig verflochtenen Zweigen ist die folgerichtige Weiterbildung derer am Strohutkruzifixus [84]). Auch Bart und Haar sind genau so behandelt wie dort, man beachte besonders die Art, wie der Schnurrbart in die Löckchen des Backenbartes übergeführt ist. Auch die Ohren sind identisch, ebenso die Nase. Neu sind dagegen die außerordentlich starke Bildung des Jochbeines, die Falten an der Nasenwurzel, die Augenwinkel und die weite Öffnung des Mundes. Damit ist der Ausdruck ganz verändert. Viel mehr als beim Kruzifixus der Strohutgruppe ist bei diesem das „Ausgelitten" betont. Sehr verwandt ist wieder die Bildung von Schultern und Brust. Besonders bemerkenswert ist das scharfe Absetzen der Bauchhöhle vom Brustkorb, nur treten dabei die Rippen weniger stark hervor. Die Knie und die Füße dagegen sind wieder genau so behandelt wie dort. Eng verwandt ist auch das Lendentuch mit seinem zwischen den Beinen durch nach links hinuntergezogenen Zipfel.

Überaus beachtenswert ist die Haltung der Arme. Der linke hängt an der Seite hinunter, wobei der Oberarm der Bauchlinie fast parallel läuft. Die Hand ist geschlossen. Die Rechte dagegen ist es nur halb. Sie ruht auf dem Lendentuch und betont genau den Mittelpunkt der ganzen Komposition. Merkwürdig ist nun, wie im Körper Christi wieder ein Motiv aus der Kriegergruppe aufgenommen ist. Brustlinie und rechter Unterarm, Bauchlinie und linker Oberarm bilden wieder zwei sich kreuzende Parallelsysteme. Und bei scharfem Zusehen entdeckt man, wie die Brustlinie im Saum des Kopftuches der Muttergottes, in der Schulter des Johannes und im Rand des Kopftuches der Maria Salome ihre Fortsetzung findet, um an der hinteren Kante der Kappe des Josef von Arimathia zu enden. Die Bauchlinie aber wird weitergeführt durch den Gewandzipfel über dem rechten Unterarm der Maria Magdalena durch den Rand des erhobenen Deckels ihres Salbgefäßes und endet an der hinteren Kante der Mütze des Nicodemus. Aber nicht nur durch diese kunstvolle Anordnung ist die Gestalt des Toten fest in die Gruppe eingeschlossen, sie ist es auch durch die Art, wie die rechte Seite der Maria Salome und der Maria Magdalena sich ihrem Umriß anpassen [85]). Ein verwandtes Motiv findet sich auch bei der Kriegergruppe. Man sehe nur einmal, wie der linke Fuß des mittleren von der Kniekehle und dem Krummsäbel des linken Landsknechtes gerahmt werden.

Gerade diese letzten Betrachtungen lassen keinen Zweifel mehr übrig: Der Schöpfer der Grablegung ist der des Strohutepitaphs.

Wir besitzen nun noch den Rest einer verlorenen Grablegungsgruppe, die im Karmeliterkloster gestanden haben muß, das von unserem Meister ja auch das Grabmal der Margareta von Nassau beherbergt. Er kam bei den Abbruchsarbeiten im Jahre 1911 zum Vorschein. Es ist die Büste eines bärtigen Mannes, vermutlich des Nicodemus. Augen und Nase sind ähnlich wie bei dem im Dom, dagegen ist die Behandlung von Haar und Bart mehr der beim Josef von Arimathia verwandt, während die scharf gebrochenen Augenbrauenbogen an den Volpert von Ders erinnern. Die Mütze zeigt eine ähnliche Form und Behandlung wie die des Nicodemus, ebenso der Mantel mit dem breiten Kragen. Beachtenswert ist, daß der Kopf aus Brohler Tuff ge-

fertigt ist, während das Material fast all' der anderen, bis jetzt besprochenen Werke Sandstein ist[36]).

Haben wir hier nur den armseligen Rest eines, wie es scheint, vortrefflichen Kunstwerkes des Meisters vor uns, so ist uns eine andere, leider nicht so ausgezeichnete Arbeit seiner Werkstatt erhalten geblieben in der Grablegung in St. Martin zu Münstermaifeld in der Eifel[37]). Wenn sie aber auch lange nicht so gut ist, wie die im Mainzer Dom, so ist sie doch für uns sehr interessant.

Vor allen Dingen deswegen, weil sie sich enger an die gewöhnliche Anordnung anschließt wie diese. Denn während bei jener der Kopf Christi bei Nicodemus liegt, ist er hier Josef von Arimathia zugekehrt. Er liegt also bei dieser Gruppe, die, wie bei uns alle am alten Ort erhaltenen Grablegungen, sich an die Nordwand der Kirche lehnt, nach Westen. Ferner ist hier auch noch Maria Cleophä vorhanden, und schließlich sind Johannes und die vier Marien einzeln hinter dem Leichnam in einer Stichbogennische aufgereiht. Dagegen fehlen die Grabwächter. Eine Arkatur von sechs und einem halben, nasenbesetzten Spitzbogen, zwischen denen die trennenden Pfosten durchgeführt sind, füllt die Vorderwand des Sarkophags. Wir haben hier also eine ähnliche Dekoration vor uns wie an den Baldachinen der Grabmäler des Adalbert und Engelbrecht. Das ist sehr interessant.

Aber viel interessanter ist, daß Maria Magdalena hier denselben Turban trägt wie die der Strohutgruppe, daß ihr Salbgefäß dem derjenigen vom Tabernakel ähnelt, und daß ihre Rechte den Deckel ganz ähnlich hält wie dort. Auch in der Gesichtsbildung ist sie mit jener späteren Schöpfung verwandt. Sie ist mit die beste der Figuren an diesem Werk.

Auch Johannes, der in fast frontaler Haltung mit vor der Brust gefalteten Händen zu Häupten Christi steht, ist sehr gut. Sein Kopf variiert den Typus, den wir bereits kennen. Ebenso ist die auf ihn folgende und ihm leicht zugewandte Maria Salome nur eine Abwandlung der Muttergottes vom Strohutdenkmal.

Neu ist dagegen, daß diese selbst, die auch hier die Mitte der Gruppe einnimmt, die Arme in stummer Ergebung über der Brust kreuzt und mit der Linken den Schleier ihres Kopftuches emporhebt. Neu ist auch die Haltung der Maria Cleophä, die mit der Rechten an die linke Brust greift, während ihre Linke mit pretiös weggespreiztem Zeigefinger den Mantel hochnimmt. Ihr fehlt auch das Kinntuch, ihr Schleiertuch fällt freier und läßt den gefälteten Saum eines Kopftuches sehen. Die Züge der Heiligen aber erinnern sehr stark an Adalbert von Sachsen.

Die Christusfigur endlich zeigt kaum Abweichungen von der in Mainz. Sie ist etwas voller, die Füße stehen etwas mehr auseinander und die hier vorn liegende Rechte ist geöffnet. Das ist alles.

Die beiden frommen Männer aber, die wie dort unter das Laken fassen, scheinen auf den ersten Blick kaum verändert. Aber sie stehen doch viel gerader. Zudem trägt Nicodemus einen kürzeren Mantel, der nur bis auf die Knöchel reicht, während Josef von Arimathia genau wie bei der Mainzer Gruppe mit einem bereits unterhalb der Knie endigenden Mantel bekleidet ist und dieselben faltigen Stiefel trägt. Mit der Kürzung des Mantels bei Nicodemus ist auch der Verzicht auf die Faltenbildungen am Boden gegeben.

Es offenbart sich also hier dieselbe Tendenz, die an den Grabmälern der Walburg von Eppstein und ihres Sohnes zu verspüren ist.

Das Werk ist somit außerordentlich interessant dadurch, daß es eine Auswahl von Motiven aus einer ganzen Reihe von Werken bietet, die wir bisher kennen lernten, daß aber daneben noch manches Neue auftritt. Merkwürdig ist hier vor allem der Anschluß an das Schema F in der Gruppierung. Man muß wohl annehmen, daß er von den Bestellern gewünscht war, denn dem großen Kompositionskünstler widerstrebte er gewiß. Er hat auch alles getan, um die dadurch bedingte Reihung zu mildern. So betont er auch hier die Mittelsenkrechte der Komposition durch die Handhaltung der Muttergottes, die zugleich die Grenzlinien der beiden Gruppen andeutet, in die er die Leidtragenden verteilt: Maria Magdalena mit Maria Cleophä und Nicodemus einerseits und Maria Salome und Johannes und Josef von Arimathia andererseits. Die Muttergottes steht allein in der Mitte, ist aber durch die Neigung ihres Hauptes zu der zweiten Gruppe gezogen. In dieser haben Johannes und Maria Salome die Hände vor der Brust gefaltet, während in der anderen die beiden Marien ebenfalls die Arme fast in der gleichen Art bewegen. Die Grenzfiguren bei der Muttergottes wenden sich bei beiden Gruppen leicht von ihr ab, eine Bewegung, die bei Maria Salome durch die Kopfhaltung zum Teil wieder aufgehoben wird. Damit ist die innere Zugehörigkeit der Mutter des Heilands zu ihrer Gruppe noch weiter betont.

Zu der Grablegung gehört zweifellos eine Gruppe des Schmerzensmannes mit vier Engeln, die die Leidenswerkzeuge tragen, an der Wand darüber. Von diesen Figuren ist nur der Schmerzensmann in ganzer Gestalt gegeben, während die Engel als Kniestücke ausgeführt sind. Sie wachsen aus Wolkenkelchen heraus. Der mit Lanze und Dornenkrone ist dem Stephanus vom Tabernakel in dem lyrischen Ausdruck sehr ähnlich, während der mit der Geißelsäule dem Johannes der unteren Gruppe verwandt erscheint, in der Lockenbehandlung aber, insbesondere den aufgewirbelten Stirnlocken, an den Nicodemus der Mainzer Grablegung erinnert. Außerordentlich bemerkenswert ist wieder, wie die Engel zu einander in Beziehung gesetzt sind. Die beiden äußeren sind nach innen gewandt und tragen beide die Leidenswerkzeuge — und es sind gerade die umfangreichsten — auf der nach außen gekehrten Schulter. Die Bewegung ihrer Arme ist parallel, beide heben den rechten und senken den linken Arm. Auch die Armbewegung der beiden inneren Engel ist fast ganz gleich, und es ist sehr interessant, wie beide in den entsprechenden Händen Geißel und Lanze, also Stäbe halten, die Parallelen zu Geißelsäule und Kreuz bilden. Beachtenswert ist ferner, wie die zusammengehörigen Marterwerkzeuge auch von benachbarten Engeln getragen werden. Schließlich sei noch auf die Verwendung der Flügel zur Erzielung eines geschlossenen Umrisses aufmerksam gemacht.

Jeder der vier Engel hat über sich einen Baldachin, der mit drei Seiten des Sechsecks aus der Wand vorspringt. Ihr Fuß ist von je zwei einander durchwachsenden Kielbogen umgeben, die mit Krabben besetzt sind und in schlanken Kreuzblumen enden. An den Spitzen durchwachsen sich auch hier die inneren Profile. Die Füllung der drei beim Durchwachsen der Kielbogen entstehenden Spitzbogen ist sehr merkwürdig. Sie setzt sich fast durchweg aus Fischblasen zusammen, neben denen verzogene, nasenbesetzte

Ovale auftreten. Die Auschmückung des Kerns der Baldachine bringt neben altbekannten Motiven etwas ganz Neues. Seine Seiten sind nach innen gebrochen, sodaß er den Grundriß der Hälfte eines sechszackigen Sterns erhält. Während der untere Teil dieses Kerns ungegliedert ist, ist der größere, obere, den ein schmales Gesims von jenem trennt, durch, einem viereckigen Rahmen eingefügte, nasenbesetzte Spitzbogen gegliedert. Ein kräftiges, vorspringendes, doppeltes Gesims schließt das Mittelstück gegen die als Zinnenkranz ausgebildete Bekrönung ab.

Der Baldachin über dem Schmerzensmann zeigt eine etwas abweichende Bildung. Sein Kern ist weniger hoch und hat als Bekrönung ein Maßwerkgitter, an dem die Motive der Bogenfüllungen wiederkehren. Ebenso ist der Fuß von drei ganzen und zwei halben einander durchschneidenden Kielbogen umrankt, die im übrigen dieselbe Gliederung zeigen, wie die der anderen Baldachine. Im Gegensatz zu diesen jedoch springt er nicht unmittelbar aus der Wand vor, sondern sitzt auf zwei schlanken, dieser vorgelegten Säulchen mit einfachen Kapitellen und hohen runden Sockeln. Sie sind in ihrem Oberteil von denen, die wir an den Grabmälern kennen gelernt haben, in nichts unterschieden, in der Mitte aber gegittert und unten gedreht. Dies Motiv, wie die Brechung der Seiten der Baldachinkerne läßt erkennen, daß das heilige Grab in Münstermaifeld zu den spätesten Schöpfungen der Reihe gehören muß. Man wird seine Entstehung nahe an das Jahr 1500 heranrücken müssen. In die gleiche Zeit weist ja auch die Verwandschaft des einen Engelskopfes mit dem des Stephanus von dem Tabernakel von 1500.

Der Schmerzensmann, der den Mittelpunkt dieser Gruppe bildet, ist zweifellos eine Werkstattarbeit. Seine Proportionen sind schon nicht die des Meisters, beträgt doch seine Kopflänge fast ein Fünftel der gesamten Körperlänge. Er steht höchst unsicher auf den steifen Beinen und hebt mit eckiger Bewegung die Arme, um seine Wundmale zu zeigen. In der Bildung des Oberkörpers freilich hat das gute Vorbild sich doch fühlbar durchgesetzt, allein im Lendentuch sind die Motive des Meisters wieder langweilig und trocken geworden. Beachtenswert ist, daß seine Zipfel schlaff herabhängen und nicht flattern. Beim Kopf fällt die lange, schmale Bildung auf, die durch den Spitzbart noch besonders unterstrichen wird. Die Nase ist lang und spitz, die nach der Mitte leicht aufgezogenen Augenbrauenbogen sind sehr stark, die verquollenen Augen mandelförmig. Die Dornenkrone ist dieselbe, die der Christus im Grabe darunter hat. Die Behandlung des Haares dagegen, wie seine Anordnung zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kruzifixus der Strohutgruppe, nur ist alles trockener. Auch bei den Figuren in Münstermaifeld sind keine Ohren zu sehen.

Es erhebt sich nunmehr die Frage: In welchem Verhältnis steht die Gruppe zu der in Mainz? Wie wir bereits oben sahen, ist die Münstermaifelder Grablegung vermutlich gegen 1500 entstanden. Sie ist demnach jünger als die Mainzer, die zwischen 1491 und 1495 anzusetzen ist. Man hat also wohl in ihr eine veränderte Kopie dieses Werkes zu erblicken. Wie ebenfalls schon angeführt wurde, gehen die Veränderungen wohl auf die Wünsche des oder der Auftraggeber zurück, denn sie bedeuten ja in der Hauptsache einen stärkeren Anschluß an die traditionelle Anordnung der Grablegungsgruppen. Von der Überlieferung hatte sich unser Künstler bei dem Mainzer

Werke befreit, und die hochgebildeten Geistlichen der Metropole waren damit wohl zufrieden. In der Provinz aber hatte man für ein solches Vorgehen weniger Verständnis. Dafür spricht auch die unkünstlerische Hinzufügung der Gruppe mit dem Schmerzensmann.

Es ist nicht unmöglich, daß die Forderungen der Besteller dem Künstler die Freude an dem Auftrag verdarben, sodaß er sich darauf beschränkte, die Entwürfe zu liefern, die Ausführung aber im wesentlichen Gesellen und Schülern überließ. Man wird das um so eher annehmen können, als das Werk in dem — auch heute noch! — recht abgeschiedenen Eifelstädtchen wegen seines Umfanges wohl am Bestimmungsort selbst angefertigt wurde. Immerhin ist die Mitarbeit des Meisters wahrscheinlich und zwar in den Figuren der Engel, des Johannes und der Marien, deren Köpfe insbesondere alle ganz ausgezeichnet sind, während Nicodemus und Josef von Arimathia weniger befriedigen, und der Schmerzensmann recht mässig ist.

An die Grablegung aus Liebfrauen reihen sich noch zwei andere Werke an, das Tabernakel in Breithart und das Grabmal des Sifrit von Schwalbach in der Karmeliterkirche zu Boppard.

Ersteres [38]), das teilweise stark beschädigt ist und von der Orgelempore überschnitten wird, ist eine Stiftung des Adolf von Breithart [39]), des Bruders des Emicho, der die Grablegung in Liebfrauen anfertigen ließ. Schon das spräche ja dafür, daß wir hier ein Werk aus dem Kreise des Strohutmeisters zu erwarten haben. Wenn wir aber hören, daß Adolf auch mit Dammo von Praunheim [40]) und Volpert von Ders [41]) in Beziehungen stand, so wird das noch wahrscheinlicher. Der Stilbefund aber läßt keinen Zweifel daran.

Das Tabernakel ist als Triptychon aufgebaut. Es erhebt sich über einem rechteckigen Sockel, der von einfachen, rechteckigen Pfeilern, die durch nasenbesetzte Rundbogenblenden gegliedert sind, flankiert wird. In das noch einmal durch eine Schräge vertiefte Mittelfeld ist ein Rundbogen eingespannt, der mit zwei großen Nasen besetzt ist. Diese sind wiederum mit kleineren Nasen verziert. Eine weitere aber sitzt am Scheitel des Rundbogens. Die Spitzen der großen Nasen endigen in Blättern. Außen legen sich dem Sockel oben zwei Viertelkreise an, die genau so wie der Rundbogen dekoriert sind. Darüber erhebt sich auf einem reichgegliederten Gesims, an dem Hohlkehle und Schräge die Hauptrolle spielen, das Tabernakel. Es ist ebenfalls rechteckig und besitzt zwei Seitenflügel, die nach oben von halben Kielbogen abgeschlossen werden, die denselben Schmuck aufweisen, wie die Rundbogen unten. Vom Mittelstück werden sie durch in Fialen endigende Strebepfeiler abgeschlossen. Auf der Seite übernehmen ähnlich gebaute, übereckgestellte die gleiche Aufgabe. Über dem Mittelstück befindet sich dann noch ein Feld, das von fast den gleichen Strebepfeilern flankiert wird. Nur haben diese außen je eine Kriechblume und enden in Kreuzblumen. Von den Strebepfeilern steigt ein krabbenbesetzter, in einer großen Kreuzblume endigender Kielbogen auf. Dieser Aufsatz enthielt den Kruzifixus zwischen Maria und Johannes. Vorhanden ist nur noch ersterer, und auch er ist so stark zerstört, daß kaum noch etwas über seine Qualitäten gesagt werden kann. Besser erhalten sind die Figuren in den Seitenflügeln.

In ihnen kniet der Stifter mit seinem Vater, seiner Mutter und Schwester. Die beiden Männer füllen den linken, die Frauen den rechten Flügel. Adolf

ist im geistlichen Gewande dargestellt uud hat sein Wappen bei sich. Sein hinter ihm kniender Vater erscheint in Wams und Beinlingen. Am Gürtel trägt er eine Tasche und eine Flöte. Auch diese Figuren haben stark gelitten. Am besten erhalten sind diejenigen der Frauen und bei ihnen ist auch die Herkunft aus der Werkstatt unseres Meisters deutlich zu erkennen. Da finden wir die eckig gebrochenen Kopftücher, die Rahmenfalten, die geometrischen Figuren und insbesondere eine rhythmische Komposition. Ob das Tabernakel aber eine eigenhändige oder eine Werkstattarbeit ist, läßt sich bei seinem heutigen Zustand nicht feststellen[43]). Daß es aber in sein Werk einzureihen ist, zeigt neben den Figuren die Dekoration des Aufbaues und auch die Inschrift, die in spätgotischen Minuskeln gemeißelt das vertiefte Feld des Unterteiles füllt. Sie lautet:

Anno domini m cccc l xxxx venerabilis dominus adolfus de breithart beate marie ad gradus intra et sancti petri extra muros mogunt iacenses ecclesiarum scolasticus hanc sepulturam lapideam vna cum pictura eiusdem suis expensis procurauit ad laudem passionis domini et dominici sacramenti nec non ad salutem animarum imprimis Emichonis patris margarete matris et margarete sororis ejus hic sepultorum quorum anime requiescant in (pace)

Nicht nur die Verwendung von „u“ statt „v“, sondern auch manche Ausdrücke erinnern stark an die Strohutinschrift. So das „nec non“ und das „procuravit“.

Interessant für uns ist im Hinblick auf jenes Werk die Tatsache, daß dies Wort von einem Lebenden gebraucht wird. Emicho ist ja erst am 24. Juni des folgenden Jahres gestorben. Das unterstützt unsere Annahme, daß auch das Strohutdenkmal zum mindesten noch zu Lebzeiten Hermanns entstanden ist.

Adolf von Breitharts Grabstein, ebenfalls in der Kirche seines Heimatortes, ist leider so abgetreten, daß sich nichts mehr über ihn sagen läßt[44]). Vermutlich war er auch eine Arbeit des Strohutmeisters, ebenso wie vielleicht mehrere andere Werke, die der kunstsinnige Geistliche gestiftet hatte. In seinem Testament vom 17. Mai 1483 hatte er 100 Gulden für ein Marienbild am Eingange zu dem Stiftschor von Liebfrauen vermacht[44]). Ferner hatte er für die Kirche in Hofheim bei Bensheim, deren Pfarrer er 1469 geworden war, ein Bildnis des Heiligen Bonifatius gestiftet mit der Inschrift:

Anno domini m cccc l xxxix venerabilis dominus Adolfus de Breithard scolasticus et pastor huius ecclesie procuravit hanc ymaginem sancti Bonifacii episcopi et martiris patroni huius ecclesie[45]).

Das sind vermutlich beides Werke der Plastik gewesen. Vielleicht gelingt es doch noch sie aufzufinden.

Sprachen bei dem Tabernakel von Breithart schon die historischen Umstände für die Urheberschaft des Strohutmeisters, so sind wir bei dem Grabmal des Sifrit von Schwalbach † 1497 in der Carmeliterkirche zu Boppard [46]) lediglich auf stilistische Merkmale angewiesen, die freilich deutlich genug sprechen.

Der Stein ist in die Südwand des Hauptschiffes der Kirche eingelassen. Er besitzt keinerlei architektonischen Schmuck, als Rahmen dient ihm auf den Seiten und oben der erhöhte Inschriftrand, unten eine große Schräge. Auf den vier Ecken sind Wappen aufgelegt, die die bekannte Tartschenform zeigen. Die Inschrift, ebenfalls in gotischen Minuskeln beginnt links unten und lautet:

Anno dn̄i 1497 vf Dienstag na sā̄t Jo-
hanstag bap starb de vest sifryt
vā̄ schwalbach dem got genadig sy amen

Schon der Anfang links unten, die Beschränkung auf drei Seiten und die Verwendung eines Punktes als Abkürzung für „r" weisen das Denkmal in die Nähe der deutschsprachigen Grabmäler der Sachsengruppe, die ja sämtlich in den neunziger Jahren entstanden sind.

Was aber am stärksten für seine Zugehörigkeit zum Werke unseres Meisters spricht, ist die Auffassung. Wie der Ritter, vom Kopf bis zu den Füßen in Erz gehüllt, dasteht mit leicht gespreizten Beinen, die linke Hand am Griffe des mächtigen Schwertes, in der rechten den schweren Streitkolben, wie er unter der schattenden Schale nach rechts hinüberspäht und den Arm mit der furchtbaren Hiebwaffe zurückstößt, das hat etwas außerordentlich Energisches, Trutziges, ja Aggressives. Das wird noch fühlbarer dadurch, daß auch hier die Gestalt den Rahmen bis zum Sprengen füllt, man fühlt sich vor dem Schwalbach stark an den Adalbert von Sachsen erinnert. Nur ist die Energie, die schon in diesem Werke lebte, noch wesentlich gesteigert. Mit gutem Grund, denn dort ist ja ein Kirchenfürst dargestellt, hier ein streitbarer Ritter. Und zwar einer aus einer gar kriegerischen Familie. Die Schwalbacher haben noch fast zweihundert Jahre nach dem Verlust der Stadtfreiheit an Trier versucht, sie in blutigen Kämpfen wiederzugewinnen, und Sifrit ist dabei gefallen! [47])

Doch nicht nur mit dem Adalbert ist das Werk verwandt, sondern mehr noch mit dem Johannes des Strohutdenkmals. Und zwar nicht nur in der Auffassung, sondern auch in der Bewegung der Arme.

Beachtet man noch die geschlossene Behandlung des Gesichts mit der geraden, starken Nase, den Falten an ihren Flügeln, dem fest zusammengepreßten Mund und vergegenwärtigt sich, wie das alles von dem Schattenrahmen der mächtigen Schale zusammengehalten wird, so wird man kaum noch im Zweifel darüber sein, wer der Schöpfer dieses Werkes ist.

Und auch das letzte Bedenken schwindet, wenn man die Rüstung des Ritters mit denen der Kriegsknechte der Grablegung im Mainzer Dom vergleicht. Da findet sich, daß die Stiftung der Harnischbrust des mittleren mit der des Schwalbachers völlig identisch ist. Sehr ähnlich sind ferner die

Bauchreifen mit dem Ausschnitt für den Gliedschirm.[48]) Die dreimal geschobenen Achselstücke des Ritters kehren bei dem Grabeswächter ganz rechts wieder, ebenso der Knopf am Ende des Bartes. Wichtiger als all' diese Übereinstimmungen ist eine andere: Die Kniekacheln sind bei beiden völlig gleich, und bei beiden haben sie eine seltsame, lange, schnabelförmige Fortsetzung nach unten. Überhaupt ist das Formgefühl in den Beinen und Füßen der beiden ganz dasselbe. Neben diesen wichtigen Beweisstücken sei noch auf ein anderes hingewiesen, auf die übereinstimmende Bildung des Schwertgriffes.

Auf die Art, wie die Innenränder der Wappen dem Umriß der Schale parallel geführt sind, braucht nach all' dem ebensowenig besonders aufmerksam gemacht zu werden wie auf die Bildung jener merkwürdigen an den Umriß einer Fischblase erinnernden Figuren, die die Wappen mit den Füßen und Beinen zusammen bilden. Dagegen sei auf die Löwen des Wappens rechts oben hingewiesen, die sich als nahe Verwandte jener am Grabmal Adalberts zu erkennen geben.

In Summa: Der Grabstein des Sifrit von Schwalbach in der Carmelitenkirche zu Boppard ist eine Schöpfung des Strohutmeisters. Und zwar eine seiner besten. Denn vielleicht nirgendwo anders auf deutschem Boden ist dem deutschen Rittertum kurz vor seinem Untergang ein so wuchtiges Denkmal geworden wie hier. Sifrit von Schwalbach erscheint als der letzte bewußte Vertreter einer Klasse mit großer Tradition, die trutzig das Ende erwartet. Wie sehr fällt Riemenschneiders zierlicher Schaumburger[49]) ab neben diesem gewaltigen Recken. Nur Jörg Gartner ist einmal etwas ähnliches gelungen in dem Grabstein des Wolfgang von Aham † 1517 in Stift Reichersberg am Inn.[50]) Man möchte wünschen, Franz von Sickingen, der sich unter den Trümmern seiner Burg begrub, hätte ein Denkmal erhalten, wie das des Bopparders, der ja wie er im Kampf gegen die Übermacht des Fürstentums fiel.[51])

Es ist eine stattliche Reihe von Werken, die wir auf Grund des stilkritischen Befundes dem Strohutmeister zuschreiben konnten. Wir haben sie besprochen nach ihren Zusammenhängen, wir wollen sie hier noch einmal zusammenfassen und nach der Entstehungszeit aufführen.

1) 1478 Grabmal des Volpert von Ders im Kreuzganggarten des Mainzer Domes.

2) 1482 Grabmal des Dammo von Praunheim ebenda.

3) 1483 Grabmal des Salantin von Isenburg im Ostflügel des Domkreuzganges zu Mainz.

4) 1484 Madonna der Palästinafahrer ebenda.

5) 1484 in der zweiten Hälfte des Jahres: Grabmal des Adalbert von Sachsen im Mainzer Dom.

6) 1485 vollendet: Denkmal der Brüder Strohut im Kreuzgang von St. Stephan zu Mainz. (Wahrscheinlich vor 4 und 5 begonnen und, wenigstens großen Teils, vollendet.)

7) 1490 Grabmal der Margareta von Nassau im Chor der Carmelitenkirche zu Mainz.

8) 1490 Tabernakel im Chor der Kirche zu Breithardt.

9) 1492 Grablegung im Mainzer Dom. Vor 1495 vollendet.

10) 1493 Grabmal des Theoderich Kuchemeister und seiner Mutter im Nordflügel des Kreuzganges der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

11) 1493 Grabmal der Walburg von Eppstein in der Pfarrkirche zu Dietz.

12) 1494 Grabmal des Engelbrecht von Eppstein in der Pfarrkirche zu Eppstein.

13) 1497 Grabmal des Bernhard von Breidenbach zu Breidenstein im nördlichen Querschiffarm des Mainzer Domes.

14) 1497 Grabmal des Sifrit von Schwalbach in der Carmelitenkirche zu Boppard.

15) 1498 Grabmal des Gerhard von Ehrenberg im Südflügel des Mainzer Domkreuzganges.

16) Vor 1500 Büste des Nikodemus aus Carmeliten, jetzt im Museum zu Mainz.

17) Vor 1500 Grablegung in St. Martin zu Münstermaifeld.

18) 1500 Tabernakel im Chor der Stephanskirche zu Mainz.

Davon sind 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16 und 18[52]) vermutlich ganz eigenhändig, von 5 ist es sicher die Figur des Adalbert, von 17 vielleicht die Halbfiguren und die Engel mit den Leidenswerkzeugen. Auch 2 und 3 möchte ich für eigenhändig halten, dagegen ist mir 1 sehr zweifelhaft. Wenn es auch, wie oben angeführt wurde, vielleicht etliche Jahre früher entstanden als datiert ist, so ist es doch bis auf den Kopf so schwach, daß man eher an eine Werkstattarbeit glauben möchte. Bei 8 ist zur Zeit eine Entscheidung über die Frage der Eigenhändigkeit nicht möglich. 10 aber ist vielleicht ganz als eine Schülerarbeit anzusehen.

VI. Die Kunst des Strohutmeisters und ihre Herkunft.

Trotz dieser Einschränkungen geben uns die erhaltenen Werke die Möglichkeit, ein klares Bild von der Art des Meisters zu gewinnen. Wenn wir uns hier zusammenfassend über sie Rechenschaft geben wollen, so beginnen wir am zweckmäßigsten mit dem, was ihn scharf von anderen Künstlern der Zeit unterscheidet.

Das ist in erster Linie sein ausgeprägtes, architektonisches Empfinden. Seine Rahmen und Baldachine bleiben stets Architektur, lösen sich nicht wie bei so vielen Zeitgenossen in dekoratives, naturalistisches Rankenwerk auf. Das einzige Mal, da solches auftritt, ist es stark stilisiert und steht noch ganz im Banne der architektonischen Tradition. Es tritt aber auch nur an einem verhältnismäßig späten Werk auf, das wir zudem nicht als eigenhändig ansehen müssen. Wie stark das Architekturgefühl des Meisters ist, beweist überzeugend die Verwendung des Baldachins am Grabmal des Bernhard von Breidenbach, wo er für unser Gefühl widersinnig und störend wirkt.

An anderer Stelle macht es sich freilich nur vorteilhaft fühlbar: in der Komposition. Schon beim Strohutdenkmal mußten wir deren Geschlossenheit bei größter Zurückhaltung und Unaufdringlichkeit bewundern. Wir sahen diese Eigenschaften bei der Grablegung des Mainzer Domes noch gesteigert und gleichzeitig geklärt. Wir konnten sie fast überall in der Art,

wie die einzelnen Gestalten gegeneinander abgewogen, wie selbst in Einzelfiguren die Teile zu einander in Beziehung gesetzt waren, wiederfinden. Dem starken, architektonischen Gefühl des Meisters entspringt auch jenes Streben nach Geschlossenheit des Umrisses, nach wohldurchdachter Raumfüllung, nach Einbeziehung des Beiwerks in den Aufbau des Mittelpunktes, wie es sich besonders in der ganz eigenartigen Behandlung der Wappen offenbart. Damit wird aber auch immer die Hauptsache unendlich gesteigert und in eine tatsächlich alles beherrschende Stellung gebracht. Weswegen denn auch trotz dem starken Architekturgefühl des Meisters bei seinen Grabmälern die Figuren der Toten nie von dem Rahmen erdrückt werden, sondern immer so viel gewaltiger als er sind, daß sie ihn zu sprengen drohen.

Was von der Komposition gilt, gilt mutatis mutandis auch von dem Gewandstil des Meisters. Schon bei den frühesten Werken konnten wir feststellen, daß Klarheit und Großzügigkeit in der Anordnung der Gewänder herrschen. Parallelismus und Vertikalismus waren die Hauptmittel zu ihrer Erreichung. So hatte denn auch die Faltengebung immer etwas Maßvolles. Ihre Motive waren stets in der Sache wohlbegründet, nie spielerisch. Sie durften nie überwuchern, waren nie um ihrer selbst willen da, sondern mußten sich dem großen Ganzen unterordnen. Und immer waren sie klar und bestimmt herausgearbeitet, wohl gegeneinander abgewogen. Der Neigung zum Krausen, Wirren, die sonst in dieser Zeit ihre Triumphe feiert, steht bei dem Strohutmeister ein starker Wille zur Einfachheit und Gesetzmäßigkeit gegenüber, der ihn dazu führt, oft ganz geometrische Faltengebilde zu schaffen, der ihn aber auch mit einem feinen, rhytmischen Gefühl zusammen befähigt, die Lieblingsmotive durch abgeschwächte Wiederholungen leise ausklingen zu lassen, sodaß kein Gefühl der Härte beim Beschauer aufkommt. So liebt er auch die ruhigen, unbewegten Flächen, die lichtsammelnd neben tiefen, dunklen Faltenschluchten stehen.

Die Gelegenheit, solche Flächen zu schaffen, gibt ihm das Durchscheinen der Körperformen durch das Gewand. Und das ist wieder überaus bezeichnend für ihn. Seine Menschen sind sehr fest und erdenhaft, ihre Leiblichkeit verschwindet nie unter ihren Kleidern, sondern ist immer sehr deutlich durch sie hindurch zu fühlen. Sie wird eingehüllt, aber nicht verhüllt von ihnen. Das Gewand führt hier kein Eigenleben, es flattert daher auch nie in wildem Schwung vom Körper weg, sondern schmiegt sich, soweit seine Substanz dies gestattet, ihm an. Das ist besonders wichtig, denn es scheidet den Meister sehr scharf von den Zeitgenossen. Es gibt bei ihm, sieht man vom Lendentuch des Kruzifixus der Strohutgruppe ab, keine flatternden, umgeschlagenen Gewandzipfel.

So wie diese Lieblinge einer späteren Entwicklung fehlen bei dem Strohutmeister die eng damit zusammenhängenden Körperbewegungen, das Wiegen in der Hüfte, das Tänzeln und Schwingen. Seine Menschen stehen durchweg fest auf ihren zwei Beinen [58]), bei denen deutlich zwischen Stand und Spielbein unterschieden ist. Bei der Strohutgruppe ist das sogar recht aufdringlich getan, und das spricht dafür, daß man es hier mit einer neuen Errungenschaft zu tun hat, auf die man stolz war und auch sein durfte. Denn dieses klare Erfassen des Standproblems ist ja schließlich nur ein Teil des großen Fortschritts, den der Meister gemacht hat: Der Eroberung der Wirk-

lichkeit. Er ist überaus sachlich in ihrer Beobachtung und ihrer Wiedergabe. Das zeigen seine nackten Körper, zeigen all' seine Köpfe. Mehr noch zeigen es Einzelheiten, wie die Modellierung der Büste bei der Maria Magdalena des Tabernakels oder der Walburg von Eppstein. Nicht minder auch wird es durch die Behandlung der Hals- und Brustpartien beim Bernhard von Breidenbach bewiesen. Das Studium des menschlichen Körpers hat dem Künstler sehr am Herzen gelegen. Daher stört auch kein anatomischer Fehler, nur ganz leise klingen Besonderheiten der Gothik nach, wie in der Tailleneinschnürung bei dem Christus der Strohutgruppe. Sehr interessant ist nun, wie es dem Künstler auch bei den Körpern immer wieder auf das Betonen der architektonischen, konstruktiven Elemente ankommt. Das offenbart sich besonders in der Schärfe, mit der stets die Kopfnicker herausgearbeitet sind. Am bezeichnendsten ist auch hier wieder der Kruzifixus der Strohutgruppe. Bei ihm sei auf die starke Betonung des Hüftbeinkammes, auf die Durchbildung der Schulterpartien und der Oberarme, aber auch auf die ganz ausgezeichnete Modellierung der Füße hingewiesen. Hierher gehört auch das scharfe Absetzen der Flächen im Gesicht, die Betonung des Schädelgerüstes.

Aber obgleich eingehendes Naturstudium dem Schaffen des Meisters zu Grunde liegt, gefällt er sich nie in kleinlicher Nachahmung der Natur. Im Gegenteil, er vereinfacht die Formen und giebt unter Verzicht auf alle überflüssigen Einzelheiten das Wesentliche, dies aber mit der größten Schärfe und Bestimmtheit. Daher denn auch die monumentale Geschlossenheit seiner Köpfe, die manchmal ganz unglaublich modern anmuten, wie der wundervolle Kopf des Hermann Strohut, der mit seiner flüchtig behandelten Rückseite an Rodin gemahnt.

Es wurde schon oben betont, daß alle Werke des Meisters eine große Familienähnlichkeit aufweisen, daß sie aber trotzdem nie langweilig wirken. Er hat immer Individuen geschaffen, niemals bloß Typen abgewandelt. Und dies, obwohl er offensichtlich ein ganz bestimmtes Schönheitsideal besessen hat. Wir haben ja gesehen, daß der Johannes der Strohutgruppe wie der der Grablegungen dem Breidenbacher außerordentlich ähnlich sehen, so ähnlich, daß man glauben möchte, er habe für sie Modell gestanden. Diese Köpfe haben aber auch eine sehr große Verwandtschaft mit der Maria Magdalena vom Strohutdenkmal. Ohne Zweifel: Hier hat der Künstler sein Portraitideal verwirklicht! Und dies Ideal ist sehr interessant. Denn diese Menschen mit dem langen, schmalen Schädel mit gerader Nase, gerader Stirn und eckigem Kinn, der auf einem langen, sehnigen Halse aufsitzt, sind echte Chatten. Es sind dieselben Menschen, die heute Bantzer, Ubbelohde und Thielmann malen. Aus dem alten Chattenland aber stammt auch Herr Bernhard von Breidenbach. Im sogenannten Hinterland bei Biedenkopf ist er zu Hause [54]).

Der Strohutmeister hat aber aber auch eine Absonderlichkeit, die höchst auffällig ist: Er hat eine außerordentliche Scheu Ohren zu zeigen. Meist läßt er sie ganz unter den Haaren oder der Kopfbedeckung verschwinden, manchmal zeigt er ein kleines Ende davon, und nur in drei Fällen läßt er welche sichtbar werden. Da sieht man denn auch, daß sie seine starke Seite nicht sind [55]). Er hat aus der Not eine Tugend gemacht und seinen Köpfen

jene schattenden Rahmen von Haaren und Kopftüchern, Helmen und Hauben gegeben, die zur Geschlossenheit ihrer Erscheinung nicht wenig beitragen.

Mit all' diesen Eigenschaften steht der Künstler schon in seinen frühesten Werken vor uns. Schon in ihnen hat er auch jene gebändigte, beherrschte Leidenschaftlichkeit, die noch in seinen spätesten lodert. Trotzdem ist deutlich eine Entwicklung zu verspüren. Ohne Zweifel enthält gerade die Strohutgruppe, die wir uns wohl großen Teils vor 4 und 5 entstanden zu denken haben, all' die Elemente seines Stils, aber sie enthält sie in einer solchen Häufung, daß kaum der Eindruck einer gewissen Unruhe vermieden wird. Am stärksten macht sich das bei Maria Magdalena fühlbar, bei der auch die Gewandbehandlung am wenigsten befriedigt. Vielleicht haben wir in ihr den ältesten Teil des Werkes zu erblicken. Den stärksten Gegensatz zu ihr bildet Stephanus. Wie stark ist bei ihm schon das Streben des Künstlers nach Monumentalität verwirklicht! Man hat fast das Gefühl, daß hier mit einem wahren Fanatismus um die Vereinfachung gerungen wurde. Beim Adalbert von Sachsen spürt man davon nichts mehr. In diesem Werk erscheint alles schon ganz selbstverständlich, es strömt eine große Ruhe von ihm aus. Von der Madonna der Palästinafahrer gilt das Gleiche. Bei ihr ist vor allen Dingen auch die Komposition geschlossener geworden. Einen weiteren Fortschritt auf dem Weg zu monumentaler Vereinfachung und Geschlossenheit zeigen die Grabmäler der Margareta von Nassau und des Theodorich Kuchenmeister und seiner Mutter. In denen der Walburg von Eppstein und ihres Sohnes ist das Ziel erreicht. Und gleichzeitig mit diesen Werken entsteht dasjenige, das die Kunst des Meisters in ihrer Vollendung zeigt: Die Grablegung aus Liebfrauen im Mainzer Dom. Sie ist ein Wunder von wuchtiger Geschlossenheit im Ganzen und großzügiger Formengebung im Einzelnen. Sie zeugt zugleich aber auch für den Geist des Künstlers. Wie er allen lauten Schmerz, alle wilde Verzweiflung, die sonst wohl in diesen Darstellungen zum Durchbruch kommt, weit weg bannt, das ist ganz einzig in der deutschen Kunst der Zeit. Und es gibt sehr zu denken, daß der Mainzer Spätgothiker, der von Lessing und Winkelmann nichts wußte, den höchsten Schmerz, den der Muttergottes, mehr ahnen läßt, als zeigt. Himmelsfrieden verbreitet die Grablegung um sich her und die tröstliche Gewißheit, daß das Erlösungswerk vollbracht ist.[56]) Würdig stehen neben ihr die drei späten Grabsteine des Breidenbach, Schwalbach und Ehrenberg. Mit großer Kühnheit greift in dem ersten der Künstler ein neues Problem auf. Und wenn ihm, wie wir sehen, seine Lösung auch nicht restlos geglückt ist, so hat er doch ein Werk geschaffen, das mit der Grablegung zu dem Besten gehört, was in dieser Zeit entstanden ist. Beim Ehrenberg aber ist das Gewand womöglich noch großzügiger behandelt, als bei den Arbeiten der frühen neunziger Jahre. In der Gestalt der Maria Magdalena endlich, die vermutlich des Meisters späteste Schöpfung ist, wird das letzte Wort gesprochen. Sie ist wohl die hoheitsvollste Erscheinung im ganzen Umfang seiner Kunst. Wie der Schwalbach als letzter trutziger Vertreter einer dem Untergang geweihten Klasse, blickt sie als letzte Vertreterin einer hohen, reifen Kunst in die Zukunft, einer Kunst, die ebenso schlicht als groß ist.

Und diese Kunst ist allein aus dem deutschen Geist geboren. Hier, wie

in den Naumburger Stifterfiguren, denen die reifsten Werke des Strohutmeisters nicht allzufern stehen.[57])

Schon dieser hohe Rang, den er in der Geschichte der deutschen Plastik einzunehmen berechtigt ist, läßt die Frage nach den Wurzeln seiner Kunst brennend erscheinen. Aber noch ein anderer Umstand tut es: Bereits die frühesten Werke des Meisters, die wir kennen gelernt haben, zeigen seine Art so ausgesprochen und — cum grano salis! — auch so ausgereift, daß sich die Vermutung aufdrängt, sie seien keine Erstlingswerke, sondern setzten schon eine längere Entwicklung voraus. Auch sie können wir bei dem Fehlen aller Anhaltspunkte nur dadurch zu erkennen hoffen, daß wir versuchen, über die Frage der Herkunft seiner Kunst ins Klare zu kommen.

Bei der Untersuchung darüber müssen wir vor allen Dingen all' das ausscheiden, was des Künstlers persönlichstes Gut ist, was er von niemanden lernen konnte, sondern aus der eigenen, reichen Seele heraus schuf.

Daher wird im Folgenden vor allem von seinem kompositionellen Können, seiner Faltengebung und seiner Behandlung des Körperlichen die Rede sein müssen.

Beschäftigen wir uns zunächst mit der Faltengebung. Um uns über deren Ursprung klar zu werden, wird es zweckdienlich sein, wenn wir in kurzen Zügen ihre Entwicklung in der gotischen Plastik des Mittelrheins, und zwar von ihren Anfängen an verfolgen.

Dies geschieht am besten an den einzigen, einwandfrei datierten, plastischen Werken, den Grabdenkmälern.

Am Mittelrhein vollzieht sich die Wandlung vom Romanischen zur Gotik, genau wie in Würzburg in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. Genau wie dort erscheinen damals am Mittelrhein Werke, die den monumentalen Stil des 13. Jahrhunderts in mehr oder minder guter Tradition weiterführen[58]). Genau wie dort finden sich daneben Werke, die ohne viel Umschweife den damals in Frankreich geltenden, gotischen Stil, kopieren. Ich habe für diese Art den Namen des importierten geschwungenen Stiles vorgeschlagen[59]). Das charakteristischste Werk der Richtung haben wir wohl in dem Grabmal des Peter Aspelt † 1320 im Mainzer Dom zu erblicken[60]). Die Herrschaft dieses Stiles währt nicht sehr lange[61]). Man wird in der Verwendung der schönen, geschwungenen Linie bald sehr gemäßigt, man strebt nach geschlossener Umrißlinie und Lockerung des Gewandes. Das Ergebnis dieses Strebens, das wohl zuerst im Grabmal des Mathias von Bucheck † 1328 im Mainzer Dom deutlich zu verspüren ist[62]), führt zu jenem Stil, der besonders in der Mitte und der Frühzeit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts herrschte, und den ich als den steilen, geschwungenen Stil bezeichnen möchte. Als charakteristisch hierfür sei die Gestalt der Gudela von Holzhausen † 1370 auf ihrem und ihres Mannes Grabmal im Frankfurter Dom angeführt[63]). Wenig danach sind an dem Grabmal der Lisa von Pirmont † 1393 und ihres Mannes Heinrich Beyer von Boppard † 1376[64]) im Kloster Marienberg daselbst die Anfänge eines neuen Stils zu beobachten, eines Stils, der sich sehr rasch entwickelt, wie das Grabmal der Marga von Parroye † 1395 und ihres Mannes Konrad Beyer von Boppard † 1421[65]) am gleichen Ort beweist. Um 1400 steht sein Bild klar vor uns, in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts erreicht er seine höchste

Blüte, die in dem Grabstein des Konrad von Dhaun † 1434 im Mainzer Dom erscheint[66]). Man wird ihn wohl am besten als den weichen geschwungene Stil bezeichnen. Dieser weiche geschwungene Stil hat am Mittelrhein Werke hervorgebracht, die zu dem Bedeutendsten gehören, was überhaupt jemals in deutscher Plastik geschaffen wurde. Ich erinnere nur an die Lorcher Kreuztragung der Sammlung Figdor[67]), an die Dernbacher Beweinung des Limburger Diözesan-Museums[68]), die Östricher Pieta des Liebighauses in Frankfurt[69]) und an den Cardener Altar[70]), um nur einige der bekanntesten Werke dieses Stils zu nennen. Er hat eine Schwäche. Zum Höchsten befähigt in der Hand großer Meister, muß er zur Karrikatur werden in der geringerer Künstler. Schon Börger hat dies nachgewiesen an dem Denkmal des Adalbert von Wertheim † 1421 im Bamberger Dom[71]).

Es überrascht daher nicht, daß man dieses Stiles sehr bald überdrüssig wurde. Schon ganz früh ist eine Gegenströmung zu beobachten. Die großen fließenden Linien des geschwungenen Stils werden gebrochen, die Stoffülle, die er mit sich gebracht hatte, wird beschränkt. Eine ganze Reihe von Werken zeigt dies. Am deutlichsten in Mainz das Epitaph des Dekans Hermann † 1445 im Ostflügel des Domkreuzganges[72]) mit dem Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, Engeln, welche des Erlösers Blut sammeln und dem Stifter, der sein Kreuz umfaßt. Was hätte der Schöpfer des Konrad von Dhaun mit den Gewändern der fliegenden Engel angefangen! Man glaubt kaum, daß nur elf Jahre die beiden Werke trennen. Sehr interessant ist nun bei dem Epitaph der Johannes. Bei ihm zeichnet sich das vorgesetzte, linke Bein deutlich durch das Gewand durch, wird der Fuß völlig sichtbar. Über den linken Arm aber zieht seine Rechte den Mantel herüber, sodaß auch hier die Körperlinie deutlich heraustritt. Wenige große Faltenzüge gliedern sein Gewand. Ähnlich ist es bei der Muttergottes, nur daß bei ihr vertikale Parallelfalten den Eindruck beherrschen. In der Figur des Stifters ist die Gewandfülle noch am größten. Über seine Beine und Füße fällt der Mantel, aber nicht in langen Linien, sondern in engem Gefältel. Auf dem Rücken und rechten Arm treten auch bei ihm parallelle Faltenzüge stark hervor. Besonders interessant ist das feine Parallellgefältel an der Schulter, das ja später beim Strohutmeister eine so große Rolle spielt.

Aber das Epitaph von 1445 ist noch sehr gemäßigt! Es giebt Werke, die nach dem Grundsatze „Verbrenne, was Du angebetet hast!“ verfahren und dem Extrem des weichen Stiles, wie es beim Wertheimdenkmal auftrat, ein anderes Extrem entgegenstellen. Am charakteristischsten ist hier das Grabmal der Aleidis von Heppenheim † 1433 aus dem zerstörten Kloster Weidas bei Alzey, jetzt im Landesmuseum zu Darmstadt[73]). Bei ihm ist der Parallellismus und Vertikalismus auf die Spitze getrieben. Die ganze Erscheinung der Dame erinnert an eine Glocke. Bei geringeren Werken erhält sich diese Stilisierung, die ja sehr bequem ist, ziemlich lange[74]), freilich so rein findet sie sich nicht mehr wieder. Ich möchte diesen Stil den Konzentrationsstil nennen, weil sich bei ihm in bewußter Opposition gegen den ausschweifenden weichen Stil alles strafft und zusammenreißt.

Man könnte sich eine so scharfe Reaktion gar nicht erklären, wenn es nicht Werke gäbe, die ihr ein — freilich unerreichtes — Vorbild gewesen wären, Werke, bei denen die sachliche Darstellung nicht

von dem gerade herrschenden Formwillen überrannt worden war. Das bedeutendste Werk dieser Art ist das Grabmal des Erzbischofs Konrad II. von Weinsberg † 1396 im südlichen Kreuzarm des Mainzer Domes [75]). Dies ruhige, frontale Dastehen mit vorherrschendem Vertikalismus in der Gewandbehandlung geht letzten Endes auf die Auffassung der Rittergestalten zurück, die seit dem Grabmal des Konrad von Buches † 1294 in dem Kloster Engelthal bei Büdingen [76]) nie ganz verloren gegangen war und seit dem temperamentvollen Johann Marschall von Waldeck † 1364 in der Pfarrkirche St. Martin [77]) zu Lorch sich immer stärker durchgesetzt hatte [78]).

Wie alles Übertriebene hat auch diese scharfe Reaktion sehr bald eine neue hervorgerufen. In dem Grabstein der Äbtissin Ysengart Gryffcla † 1469 ebenfalls im Kloster Marienberg über Boppard [79]) zeigen sich ihre Tendenzen wesentlich gemildert. Das Denkmal ist besonders interessant durch die symmetrische Behandlung des Kopftuches wie der oberen Partien des Gewandes, an dem die Unterärmel auf beiden Seiten ganz gleich gebildet sind. Sehr merkwürdig sind ferner hier die klammerartigen Faltengebilde über den Füßen und die eingerollten Ecken am Boden. Diese klammerartigen Gebilde finden sich schon früher am Grabmal der Lucardis von Eppstein † 1455 und ihrer Kinder im Chor der Paulskirche auf dem Wörth zu Kreuznach.[80]) Dort treten aber noch andere höchst interessante Motive auf. Die langen vertikalen Parallelfalten des Untergewandes, die Rahmenfalte über dem rechten Knie, die beiden schmalen Faltenstege, die unter ihm zum Boden streben, die Trapezgebilde über dem Fuß. Merkwürdig ist auch die Art, wie die Figuren der Kinder sich unter den geraden Rand des Überwurfs ducken. Ganz auffällig aber ist es, wie bei der Tochter der ganze linke Oberschenkel mit dem Knie sich glatt durch das Gewand durchzeichnet, wie er durch röhrenförmige Faltenstege gerahmt wird, wie dieser großen, ungebrochenen Fläche gegenüber die andere Körperhälfte durch lange, parallel geordnete, vertikale Röhrenfalten gegliedert ist.

Wie man sieht, finden sich schon seit dem dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts bald hier, bald da, bald vereinzelt, bald zusammen Elemente des Gewandstiles des Strohutmeisters.

Man wird neben diesen Werken aber, die alle etwas Unausgeglichenes, Schwankendes haben, den vorbildlichen Einfluß der gewaltigen Schöpfungen des weichen geschwungenen Stils nicht gering anschlagen dürfen. Denn man kann sich schwer vorstellen, daß auf eine empfängliche Künstlerseele Denkmäler wie die des Johann von Nassau oder des Konrad von Dhaun nicht den tiefsten Eindruck gemacht haben sollen. An Werken wie der großen Grablegung des Mainzer Domes haben diese Vorbilder sicherlich keinen geringen Anteil. Zudem wohnt den Schöpfungen unseres Meisters doch auch eine gewisse Weichheit in der Gewandbehandlung inne, die schon Börger aufgefallen ist.[81])

Ein stetes Nachwirken des geschwungenen Stils wird man aber auch um deswillen anzunehmen haben, weil die Folgezeit an einer seiner Errungenschaften entschieden festhält: an der Porträtkunst, die er, die Bestrebungen des 14. Jahrhunderts abschließend, erreicht hatte. Schon früh hatte man ja begonnen, nach Porträtwahrheit zu streben. Auch hier bedeutet das Grabmal des Mathias von Bucheck † 1328 im Mainzer Dom einen Mark-

stein in der Entwicklung. Gegen das Ende des Jahrhunderts wird das Interesse an dem Gesichtsausdruck außerordentlich stark. Das Denkmal Adolfs I. von Nassau † 1390 im Mainzer Dom, gewiß kein großes Kunstwerk, verdient gerade in dieser Hinsicht alles Interesse. Es ist im Gesicht ausserordentlich reich an Detail. Man beachte nur die Augenpartien, Mund und Kinn. Freilich ist es noch nicht gelungen, die zahlreichen Einzelzüge zu einem einheitlichen Gesamteindruck zu verschmelzen[82]), worin es hinter dem etwa gleichzeitigen Denkmal des Sifrit zum Paradis † 1386 in der Nicolaikirche zu Frankfurt am Main noch sehr zurückbleibt[83]). Seine Vollendung erreicht dieses Bestreben im Anfang des 15. Jahrhunderts. Damals gelingt es, Portraits von großer Lebendigkeit zu schaffen. Es genügt, auf die Denkmäler der Anna von Dalberg † 1410 in der Katharinenkirche zu Oppenheim und ihrer Eltern † 1415 am gleichen Orte hinzuweisen[84]), sowie auf die ausdrucksvollen Köpfe der Cardener Figuren[85]). Das sind Errungenschaften, an denen die Folgezeit durchaus festhält, die sie noch zu bereichern bemüht ist. Dafür ist das Epitaph des Johannes von Kronenberg † 1439 im Kreuzgange der Stiftskirche zu Aschaffenburg überaus bezeichnend[86]). Es ist es aber auch dafür, daß man jetzt das Streben nach Realismus auf den ganzen Körper ausdehnt, ein Streben, das bereits in der Oestricher Pieta zu einer Glanzleistung geführt hatte. Zur selben Zeit war man am Mittelrhein auch von den überschlanken wie von den gedrungenen Proportionen abgekommen. Das Verhältnis der Kopflänge zur Körperlänge beträgt damals schon fast überall etwa 1 : 7 oder 1 : 8.

Daß sehr viel von den Fortschritten, die seit 1400 am Mittelrhein gemacht wurden, auf Einflüsse von Burgund zurückzuführen sind, ist sicher. Back hat das schon bei Besprechung des Portals der Liebfrauenkirche hervorgehoben. Freilich ist eine andere Frage, wieviel Burgund vom Mittelrhein her empfangen hat. Die Mainzer Plastik um 1300 hat nicht wenig, was wie eine Verheißung der Kunst Claus Slüters wirkt[87]).

Für etwas anderes aber ist eine Annahme fremder Einflüsse jedenfalls ganz unnötig: für die Komposition. Für die hat man am Mittelrhein immer eine besondere Befähigung besessen. Bereits jenen frühgotischen Gruppen von Seligen und Verdammten vom Lettner der untergegangenen Liebfrauenkirche rühmt Back „strenge geschlossene Anordnung“ nach[88]). Ebenso findet er die Seligen und Verdammten vom Liebfrauenportal zum Teil glücklich gruppiert[89]). Ein weiterer Beleg für die kompositionelle Begabung der Mittelrheiner ist die wundervolle Gruppe der von Johannes und einer Frau gestützten, in Ohnmacht sinkenden Muttergottes in St. Christoph zu Mainz, bei der Back ebenfalls das „schön geschlossene“ hervorhebt[90]).

Neben der Gruppe der frommen Frauen von der Lorcher Kreuztragung und der Limburger Beweinung bedeutet auch hier wieder die Oestricher Pieta einen Gipfel. Wenn auch nicht an künstlerischer Bedeutung, so doch zeitlich und stilistisch nahe steht diesen Werken die aus Lorch stammende Beweinung in der Pfarrkirche St. Martin zu Bingen, deren Wichtigkeit ich bereits an anderer Stelle hervorhob[91]). Sie muß uns hier besonders interessieren, denn sie ist nicht nur eine vortreffliche Kompositionsleistung, sondern sogar nach ähnlichen Prinzipien aufgebaut, wie die Grablegung des Strohutmeisters.

Ich füge hier meine frühere Analyse ein: Auf den Ecken nach der Mitte niederschauend, stehen die beiden alten Männer, von denen der links das bärtige Haupt tief herabgesenkt hat, während der rechts den durchgeistigten Kopf mit der kahlen Stirn leicht zurückgeworfen hat. Zu seinen Füßen kauert Maria Magdalena, die ihren Oberkörper ihm zuwendet, während die Muttergottes auf der anderen Seite sich dem bärtigen Greis zuneigt. So entstehen auf den Seiten zwei Gruppen, denen jede sich in ein rechtwinkliges Dreieck einbeschreiben läßt. In die Lücke, die in der Mitte entsteht, tritt Maria Cleophae. Mit der Neigung ihres Kopfes folgt sie der Bewegung des Johannes und der Gottesmutter, ihre Hände aber machen die Bewegung nicht mit. Sie sind vor der Brust gefaltet und betonen so die Mittellinie. In der Haltung der Maria Salome klingt im Kopf die Bewegungsrichtung der anderen leise nach, in der Erhebung ihrer linken Hand erhält die Erhebung der rechten Hand des Johannes ihr Gegengewicht, so daß hier die Gruppe der drei im Hintergrund stehenden Figuren sich zwanglos abschließt.

Daß es sich dabei um mittelrheinisches Kunsterbe handelt, beweist ein Vergleich mit anderen, erhaltenen Grablegungen des 15. Jahrhunderts. Besonders interessant ist da die in der Hollarer Kapelle bei Ockstadt in der Wetterau[93]) mit der Anordnung der drei Marien in einem fast gleichseitigen Dreieck. Auch die Grablegung, die bisher in der Nikolauskapelle des Wormser Domes stand[95]), ist hier zu erwähnen. Sie ist der großen Grablegung des Strohutmeisters besonders eng verwandt durch die Einordnung der Figuren in einen Halbkreis, in den zwei kleinere einbeschrieben sind. Gerade hier ist die Wirkung einer starken Tradition oder eines großen Vorbildes besonders deutlich zu verspüren. Der Meister dieses Werkes hat es nämlich nicht fertig gebracht, alle Figuren in die Komposition einzubeziehen. Die eine der frommen Frauen steht ganz abseits. So zeigt gerade dieses Bildwerk deutlich die überragende Größe des Strohutmeisters. Und wie weit bleiben die Grablegung am Portal der Frauenkirche zu Nürnberg[94]) und die Adam Kraffts in der Holzschuher'schen Familienkapelle auf dem dortigen Johanniskirchhof[95]) oder am Schreyer'schen Grabmal[96]) in der Komposition hinter dem Mainzer Werk zurück! Es steht ganz einsam da! Man muß schon nach Frankreich gehen, um in der Grablegung von 1453 im Hôpital de Tonnere[97]) eine Schöpfung zu finden, die ihm darin verwandt ist. Aber das Mainzer Werk ist ruhiger, und die Komposition ist noch klarer. Ob Fäden von dort nach Mainz führen? Der heutige Stand der Forschung erlaubt eine endgültige Antwort auf diese Frage kaum. Zudem ist, was ich von französischen Grablegungen des 15. Jahrhunderts kenne, kompositionell mit den mittelrheinischen nicht zu vergleichen[98]). Auch in anderen, deutschen Kunstkreisen kommt, soweit ich sehen kann, die Komposition kaum über eine der Mainzer verwandte Vereinigung der Figuren der Gottesmutter und des Johannes hinaus.

Der temperamentvolle Meister S. K. W.[99]) kennt in seiner Grablegung in St. Michael in Hall vor 1470 und der von diesem Jahre in St. Katharina derselben Stadt auch diese noch nicht. Nur das spätere Fragment in Stuttgart, das Schuette ihm zuweist, zeigt sie, freilich in einer überaus reifen Fassung. Kompositionell ungewöhnlich vollendet ist auch die Grablegung im Hochaltar der Katharinenkirche zu Hall, dessen Entstehung Schuette um 1450 annimmt. Sie läßt an mittelrheinischen Einfluß denken. Nicht nur in

der Komposition, auch in der Stimmung erinnert sie an Werke wie die Bingener und Ockstädter Beweinung. Sonst aber wird das, was am Mittelrhein schon in der, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuweisenden Grablegung des Frankfurter Domes[100]) erreicht wurde, zum Beispiel bei den Grablegungen des 16. Jahrhunderts im Kölner Dom und in der Münsterkirche zu Essen, lediglich mit der Stellung jener Gruppe in den Mittelpunkt der Reihe der Trauernden überholt[101]).

Läßt sich so bei der Grablegung die Verankerung der Kunst des Strohutmeisters in der mittelrheinischen einleuchtend nachweisen, so können wir das bei der Kreuzigung in St. Stephan nicht. Nun sind überhaupt wenig frühe Epitaphien am Mittelrhein erhalten. Sie scheinen da stets sehr viel weniger beliebt gewesen zu sein, als etwa in Thüringen oder in Nürnberg. Das von 1445 im Mainzer Domkreuzgang weist ja, wie schon oben bemerkt wurde, Beziehungen zu der Strohutgruppe auf. War es dort die Figur des Johannes, die an die des Lieblingsjüngers in dem späteren Werk anklang, so ist es bei den beiden, wohl von demselben Künstler herrührenden Epitaphien, die der Scholastiker Theodericus Ebbracht nach 1446 seiner Mutter im Kreuzgang von St. Alexander in Aschaffenburg und 1462 sich im Kreuzgang des Mainzer Domes setzen ließ, die Gestalt der Gottesmutter, die als Vorläuferin derer am Strohutepitaph erscheint[102]). Auch für die Einordnung der Stifterfiguren, insbesondere die Variierung der Kopfhaltung könnte das Aschaffenburger Denkmal als vorbildlich angesehen werden. Ebenso ist die Behandlung des Bodens als Fels in den beiden Ebbrachtepithaphien gegeben. Bezeichnend ist nun aber, daß der Strohutmeister auf die hier wie bei dem Epitaph von 1446 beliebte Verwendung der Symbole der Verwesung verzichtet hat[103]).

Mit diesen Feststellungen ist freilich die Frage nach der künstlerischen Herkunft des Meisters noch nicht erschöpfend beantwortet. Insbesondere bleibt die Frage offen, welche Künstlerpersönlichkeit auf ihn entscheidend eingewirkt hat.

Bei der großen Rolle, die Nikolaus von Leiden als Anreger am Oberrhein gespielt hat[104]), liegt es ja nahe, daran zu denken, daß er auch am Mittelrhein nicht ohne Einfluß gewesen ist. Und ein Werk wie das Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters, das signiert und 1464 datiert ist, zeigt im architektonischen Aufbau, in der Behandlung der Haare, insbesondere bei Maria und dem Kinde, sowie der Gewänder eine gewisse Verwandtschaft mit der Art des Strohutmeisters. Aber schon der Baden-Badener Kruzifixus von 1467 steht ihr fern, und die spätere, beglaubigte Entwicklung des großen Niederländers ist so ganz anders, daß höchstens an eine flüchtige Berührung gedacht werden kann.

Aber ist nicht vielleicht am Mittelrhein ein Meister nachzuweisen, von dem der Mainzer Künstler abhängen könnte? Die Beantwortung dieser Frage wird durch den derzeitigen Stand der Forschung fast unmöglich gemacht. Backs aufschlußreiche Untersuchungen gehen über die Periode des weichen Stils nicht hinaus, Kautzschs wertvolle Arbeit setzt erst hinter der für uns in Betracht kommenden Zeit ein und behandelt alles Vorhergehende nur flüchtig. Börgers verdienstliches Werk endlich beschränkt sich auf die Grabplastik und ist leider auf ein zu wenig umfangreiches Material

gegründet. Dazu kommt, daß wir kaum erst anfangen, den ganzen Denkmälerreichtum richtig zu überschauen, bis zu seiner Sichtung dürfte noch eine geraume Zeit verfließen. So kann was folgt nur mit allem Vorbehalt ausgesprochen werden.

Es gibt am Mittelrhein ein Werk, das eine überaus enge Verwandtschaft mit einem der Hauptwerke des Strohutmeisters besitzt: Das Grabmal des Mainzer Kurfürsten Adolf II. von Nassau † 1475 in Eberbach[105]). Schon Börger hat auf seine Ähnlichkeit mit dem des Bernhard von Breidenbach hingewiesen. Wie dieser ist Adolf tot und aufgebahrt dargestellt. Die Stilisierung des Kopfes ist nahezu dieselbe, das Faltengeschiebe zwischen den Oberschenkeln findet sich ebenfalls, auch die architektonische Rahmung fehlt nicht, und sie ist denen des Strohutmeisters durchaus verwandt. Einen Augenblick war ich geneigt, in dem Eberbacher Denkmal ein Frühwerk unseres Künstlers zu sehen. Aber ich bin bald davon abgekommen. Beim Breidenbach sind die Beine unbedenklich gezeigt, bei Adolf ist alles getan, um sie zu verhüllen[106]). Zudem zeigt bei ihm die Gewandung noch viel mehr vertikalen Fall, während sie bei dem Mainzer Grabmal doch mehr in der Horizontale ausgebreitet ist. Und schließlich die Einzelheiten! Von diesem schnörkelhaften Faltengeschiebe an der Alba des Adolf führt keine Linie zu der monumentalen Ruhe des Strohutmeisters hinüber. Wir haben es hier mit einem letzten Ausläufer des weichen Stiles zu tun. Schon das weist darauf hin, daß wir hier das Werk eines älteren Meisters, nicht das Frühwerk eines späteren vor uns haben. Und zweifellos ist das Ganze zu geschlossen, zu einheitlich, zu gereift dazu. Aber der Lehrer des Strohhutmeisters könnte sein Schöpfer schon gewesen sein!

Noch zwei weitere Werke sind mir aufgefallen dadurch, daß sie eine verführerische Verwandtschaft mit der Art des großen Mainzer Spätgothikers zeigen, ohne doch von ihm stammen zu können. Bei dem einen ist das schon zeitlich nicht wohl möglich, bei dem prachtvollen Grabmal des Grafen Bernhard von Solms † 1459 in der Klosterkirche zu Altenberg an der Lahn[107]). Da finden wir einen Aufbau ähnlich dem der meisten Grabmäler der achtziger und neunziger Jahre mit einem Baldachin, schwerer und altertümlicher als jene, aber im gleichen Geiste aufgefasst. Wir finden auch eine verwandte Art der Raumfüllung und bei dem zweifellos porträtähnlichen Kopf des Grafen die gleiche Stilisierung wie bei den Köpfen des Strohutmeisters. Sogar in der Faltengebung bei dem Engel und der Maria der Verkündigung in der oberen Hälfte des Denkmals finden sich Anklänge an jene des Mainzer Künstlers. Aber ganz abgesehen davon, daß es ein Frühwerk — vielleicht das Werk eines Zwanzigjährigen!) — sein müßte[108]), wofür es zu reif ist, so kann man kaum glauben, daß der Mann, der alle seine Gestalten möglichst standfest hinstellte, den Grafen Bernhard auf den Helm hätte knieen lassen, wie es geschehen ist. Ebensowenig ist ihm die Überschneidung der Bank Mariens durch den Kopf des Ritters zuzutrauen, die diesen arg beeinträchtigt. Als Arbeit des Eberbacher Meisters aber ist das Altenberger Denkmal nach seiner Faltengebung und vor allen Dingen nach der Stilisierung des Kopfes wohl möglich.

Dasselbe gilt von dem dritten Werke, das hierher gehört. Es sind die beiden machtvollen Heiligen[109]) am Nordportal von St. Justinus in Höchst am

Main. Sie sind nicht datiert, aber die Formen des Portals, das sie flankieren, und die ihrer Baldachine und Konsolen weisen sie in die Zeit von 1480 bis 1490[110]). In ihrem gelassenen Dastehen, in der großzügigen Stilisierung ihrer Gesichter und Bärte erinnern sie durchaus an den Strohutmeister, ja der Heilige links, in der monumentalen Einfachheit seiner Gewandbehandlung der Bruder des Stephanus vom Strohutepitaph, läßt es fast unmöglich erscheinen, nicht an ihn als seinen Schöpfer zu glauben. Aber er trägt ein Blättergewand, und das hat vielleicht zu jener Stilisierung Veranlassung gegeben. Sein Gegenüber jedenfalls zeigt einen ganz anderen Faltenwurf, und der geht mit dem der Eberbacher und Altenberger Arbeiten zusammen.

Gemeinsam ist den drei Werken die Monumentalität der Auffassung, die strenge, geschlossene Stilisierung der Köpfe und die Formensprache ihrer architektonischen Teile. Ebenso zeigen alle zweifellos eine Neigung zur Klärung und Vereinfachung der Faltengebung, die aus dem weichen Stil entwickelt scheint. Alle drei erinnern in dem einen oder andern Zug an die Art des Strohutmeisters, ohne daß man sie ihm doch zuweisen könnte. Somit ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir in ihnen Werke seines Lehrers zu erblicken haben, Werke, deren Entstehungszeit Jahre auseinander liegt[111]), wodurch sich die vorhandenen Verschiedenheiten ungezwungen erklären lassen[112]).

VII. Mögliche Frühwerke und Schulwerke.

Wir kennen jetzt die Art des Meisters und wissen, in welche Entwicklung er hineingestellt war. So können wir denn mit einiger Aussicht auf Erfolg nach etwa erhaltenen Frühwerken Ausschau halten.

Da fesselt ein Werk ganz besonders, schon dadurch, daß es unmittelbar neben einem Denkmal der reifsten Zeit des Künstlers steht: der Grabstein des Domsängers Konrad Rau von Holzhausen † 1464, der heute mit dem des Gerhard von Ehrenberg zusammen in einen Rahmen gefaßt ist. Über die Architektur dieses Denkmals braucht man nicht viele Worte zu verlieren, nur auf die halben Spitzbogen an den Seiten des Baldachins sei aufmerksam gemacht, sowie auf das Durchwachsen der Querstäbe an den Rändern oben. Die Verteilung der Wappen ist ebenfalls die übliche. Neu ist, daß der Verstorbene auf den bekannten, symbolischen Tieren steht[113]). Das kommt sonst nie vor. Warum ist leicht einzusehen: Man kann auf ihnen nie so recht fest stehen, und das war unserem Meister doch sehr wichtig. Im Gegensatz zu Riemenschneider hat er daher schon frühzeitig mit dem Anbringen der Tiere auf den Grabdenkmälern gebrochen. Es kam ihm dabei zu statten, daß es am Mittelrhein und besonders in Mainz schon immer Denkmäler gegeben hatte, bei denen darauf verzichtet worden war. Interessant ist nun, daß der Geistliche sehr breitspurig dasteht. Man merkt es wegen der langen Gewänder nicht so leicht, denkt man sie sich aber hinweg, so entdeckt man, daß der Domsänger etwa so dasteht, wie der Ritter von Schwalbach. Es ist hier der Versuch gemacht, trotz den Tieren der Gestalt eine größere Standfestigkeit zu geben.

Wie auf den meisten Priestergrabsteinen ist auch hier der Tote mit dem Kelch dargestellt, nur hält er ihn in der Linken und segnet ihn mit der Rechten. Bei der linken Hand ist die Art, wie der Daumen abgespreizt ist.

bemerkenswert, bei der rechten die Wiedergabe des durch die Krümmung scharf hervortretenden Geäders. Interessanter noch für uns ist es, daß der Mantel unter dem linken Arm hochgenommen ist und über den rechten Unterarm herüberhängt. Es ist die Gewandverteilung vom Volpert von Ders! Die Motive sind vertauscht, aber beide Male hat der gesenkte Arm das eine, der erhobene das andere. Und dann zeigt der Volpert einen Fortschritt. Bei ihm fällt der Mantelsaum logisch unter beiden Armen in Wellen zu Boden, beim Holzhausen tritt das Motiv nur auf der einen Seite auf, während auf der anderen der Saum glatt niederstrebt. Die vertikale Tendenz herrscht überhaupt in der Faltengebung. Bei der Alba laufen senkrechte Röhrenfalten in großer Zahl vom Halse parallel herunter. Die zwei mittleren vereinigen sich etwas unterhalb von dem Kelch, die nächsten Paare rechts und links dagegen laufen in gleicher Höhe über den Knien zusammen und nur die äußeren fallen glatt bis zu den Füßen herunter, wo sie, fast rechtwinklig gebrochen, sich dachziegelförmig übereinanderschieben. Ganz rechts aber tritt eine größere, ungebrochene Gewandfläche auf, an derem unteren Ende über dem Fuß sich eine merkwürdige, trapezförmige Figur bildet. Noch weiter nach rechts schleift der Mantel stumpfwinklig gebrochen aus. Auf der anderen Seite aber streben zwei Röhrenfalten dem Mantelsaum parallel zu Boden. Ihr Anfang am Arm ist durch eine dreieckige Falte verbunden. Über dem Unterarm selbst liegt der Mantel glatt auf, hinter ihm werden seine Flächen von exzentrisch nach oben verlaufenden Röhrenfalten gegliedert. Auf der anderen Seite schieben sich flache Parallelfalten übereinander und unter dem Ellenbogen entsteht eine trapezförmige Muldenfalte. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß hier in nuce die Gewandbehandlung vorliegt, die am Denkmal des Volkert von Ders zum ersten Mal für unsere Kenntnis fast vollkommen ausgereift erscheint. Etwas ist freilich ganz anders wie dort: Hinter der — übrigens ganz ähnlichen — Scheibenfibel sind die Mantelsäume zusammengezogen. Dadurch wird der Hals des Holzhausen wie sein Kelch dreieckig gerahmt. Diese Absonderlichkeit ist für uns außerordentlich wichtig, denn sie ist an dem ganzen Denkmal das Einzige, was jene später so häufigen Rahmenwirkungen vorherverkündet.

Beim Kopf fällt vor allem eins auf: Die Ohren sind fast völlig verdeckt. Die Haare sind in einzelne, an den Enden sich ringelnde Strähnen zerlegt. Sie sind denen des Salantin von Isenburg sehr ähnlich. Wie bei diesem und den meisten anderen Priestergrabsteinen der Sachsengruppe bleibt die Stirne unter der einfachen Mitra von Haaren frei. In der Behandlung der Augen, die vom Stirnbein scharf abgesetzt sind, macht sich eine gewisse Härte fühlbar. Die Lider sind sehr scharf geschnitten. Sehr gut ist dagegen die gerade, lange schmale Nase mit den Falten an den Flügeln und ganz besonders der höchst individuelle Mund mit der starken Unterlippe. Das Kinn, in dem der länglich-ovale, mächtige Kopf endigt, ist knopfartig.

Daß in der Gestalt sehr viel an die Denkmäler der Sachsengruppe erinnert, ist zweifellos, und wenn man bedenkt, daß es vielleicht vierzehn Jahre älter ist als das älteste dieser Reihe, wird man es nicht für unmöglich halten, daß es ein Frühwerk des Strohutmeisters ist.

Darüber, ob hier etwa das zurückgebliebene Werk eines älteren Meisters vor uns steht, bedarf es wohl keiner Erörterung. Das Denkmal hat Quali-

täten, und vor allen Dingen: es lebt in ihm ein starker Wille zu vereinfachender Stilisierung. Fraglich ist nur, ob hier das Ziel oder der Anfang einer von diesem Willen geleiteten Entwicklung zu sehen ist. Wenn ich mich für das Letztere entscheide, so tue ich es aus folgenden Erwägungen.

Das Bild des Stils um die Jahrhundertmitte zeigt, wie schon oben ausgeführt wurde, ein unentschiedenes Schwanken. Der weiche, geschwungene Stil war entartet, aber er war doch noch sehr mächtig. Er hatte eben viele überragende Schöpfungen aufzuweisen. So sucht man denn auf der einen Seite pietätvoll in seiner Vereinfachung das Heil. Aber gerade, weil er noch so übermächtig war, suchte man auf der anderen Seite neue Ziele, indem man völlig mit der Tradition brach. Zweifellos wird ein älterer Meister, dessen Anfänge noch in die Zeit der fast unbestrittenen Herrschaft des weichen Stils gefallen waren, lieber den ersten Weg gehen. Ein talentvoller, junger Künstler aber wird in diesem Schwanken eher sich auf die Seite der entschiedenen Opposition schlagen. Er wird es um so gewisser tun, wenn seine Begabung auf großzügige Stilisierung gerichtet ist. Das ist sie aber bei dem Strohutmeister in hohem Maße. Dazu tritt im ganzen Umfange seines Werkes immer wieder die Neigung zum Parallelismus und Vertikalismus stark hervor. Und gerade in der letzten Schöpfung des Meisters, in der Maria Magdalena des Tabernakels von 1503, treten die beiden Elemente mit einer Schärfe hervor, die an dies frühe erinnert. Das ist vielleicht noch beweiskräftiger als all' die anderen Überlegungen, denn es ist ja eine häufige Erscheinung, daß das Alter zu der Liebe der Jugend zurückkehrt. Man wird daher im Denkmal des Konrad Rau von Holzhausen, in dem diese Tendenzen mit einer wahren Leidenschaft auf die Spitze getrieben erscheinen, wohl ein Jugendwerk des Künstlers erblicken dürfen.

Bei einem anderen Werk aus diesen Jahren ist das nicht so sicher zu beweisen. Es ist das Grabmal des Michel von Ingelheim, † 1465 in der protestantischen Kirche zu Ober-Ingelheim[114]). Es erinnert in seinem Aufbau stark an das Strohutepitaph. Über dem Kopf des Ritters nämlich ist die Hintergrundplatte, vor der er steht, eingezogen. In den von einem Dreiecksgiebel gekrönten Oberbau war ein Allianzwappen untergebracht. Es ist wie zwei Wappen, die offenbar rechts und links vom Kopf des Ritters saßen, weggemeisselt. Die Rahmung durch einen Rundstab mit ausgekehltem, hohem Sockel ist mit der des Strohutdenkmals identisch. Nur läuft außen eine Schräge herum, welche von der links oben, aber im Unterteil beginnenden deutschen Minuskelinschrift fast völlig gefüllt wird.

Auf dem in leichter Konkave verlaufenden Sockel kauert ein Höllentier, ähnlich jenen am Grabmal des Holzhausen. Auf ihm steht mit leicht gespreizten Beinen der Ritter etwas nach links hinübergewandt. In der erhobenen Rechten hielt er einst einen Streithammer mit langem Stiel, der auf dem Tier hinter dem rechten Fuß des Ritters aufstand. Die Linke faßt um den Griff des langen Schwertes herum, das hinter dem linken Fuß auf das Tier aufgesetzt ist. Dieser vertikale Parallelismus scheint mit der Art, wie der Schwertgriff die trapezförmige von Körper und Arm gebildete Figur füllt, sehr für die Möglichkeit zu sprechen, daß der Strohutmeister auch als Schöpfer dieses Werkes anzusehen ist. Die Rüstung bietet hier keine Anhaltspunkte, nur der Helm ist ähnlich wie der des Sifrit von Schwalbach.

Aber die Art, wie er das Gesicht beschattet, wie dieses unter ihm hervorsieht, ist dieselbe. Die geschlossene Behandlung des Gesichtes, die kühne Nase erinnern ebenfalls an ihn; der scharfe Schnitt der mandelförmigen Augen an den Holzhausen.

Zudem hat die Behandlung der Rüstung etwas Grätiges, das an die Falten dort gemahnt, haftet dem ganzen Werke noch etwas Unsicheres, Unfreies an, das es doch nicht unmöglich erscheinen läßt, daß wir es auch hier mit einem Jugendwerke unseres Meisters zu tun haben.

Auch das zierliche, kleine Wandtabernakel im Chore der Ingelheimer Kirche dürfte aus der Werkstatt des Strohutmeisters hervorgegangen sein. Vom Blattwerk unten bis zu Kriechblumen oben zeigt es fast alle Elemente seiner Architekturen.

Ein anderes Grabmal, dem das eben besprochene als Vorbild diente, das des Walter von Reiffenberg † 1470 und seiner Schwester Katharina † 1473 in der Pfarrkirche St. Johannes zu Kronberg[116]) ist sicher nicht von ihm, wenn auch am Gewand der Dame Motive auftreten, die wir bei ihm fanden. Es ist zu schwach für unseren Künstler. Daß dieser große Meister der Komposition die beiden Figuren so zusammengestellt hätte, ist ebenso undenkbar, wie daß er sich selbst geistlos kopiert haben sollte. Und ebensowenig kann man ihm dies zerbrechliche Schwert zutrauen. Es ist ein Widerschein seiner Kunst, aber es ist alles flacher und leerer geworden.

Umgekehrt ist bei dem temperamentvollen Grabmal des Hans von Ingelheim † 1485, das neben dem des Michel steht, das Vorbild, das dieses auch ihm war, vergröbert[116]).

Mindestens eine gute Werkstattarbeit ist jedoch das Grabmal Graf Philipps II. von Katzenelnbogen † 1472 aus Eberbach, das jetzt links vom Portal des Wohnhauses der Moosburg im Biebricher Park aufgestellt ist. Ohne Helm, die Lanze in die rechte Schulter gelehnt, steht der Ritter mit gefalteten Händen auf einem Löwen. Zu seinen Häupten hält ein Diakonengel, der auf einer einfachen Konsole steht, zwei Wappen. Das hohe, schmale Format des Denkmals erinnert an Ingelheim. Am meisten an den Strohutmeister gemahnt der Engel mit seinem lockenbeschatteten Gesicht, dem Parallelgefältel am Hals, der Rahmenfalte überm Knie, den großzügigen Falten über dem Bein und dem Faltengeschiebe über dem rechten Arm. Auch die Zusammenordnung der Wappen ist die geläufige. Bei dem Ritter aber fällt sofort jene merkwürdige, schnabelförmige Verlängerung der Kniekacheln auf, die wir beim Schwalbach und dem Kriegsknecht rechts an der Mainzer Grablegung finden. Auch der vertikale Parallellismus von Schwert und Lanze ist sehr bezeichnend. Ebenso die Behandlung der Locken, die, auch hier die Ohren verdeckend, das Gesicht schattend rahmen. Auch die bestimmte Art, wie beides von einander abgesetzt ist und die kräftige, geschlossene, auf Einzelheiten verzichtende Behandlung des ausdrucksvollen Kopfes spricht für den Meister, die unbeholfene Armhaltung aber und eine gewisse Weichheit für Nichteigenhändigkeit[117]).

Eine gewisse Weichheit besitzt auch ein zweites Denkmal in St. Johannes zu Kronberg, das auf unseren Meister zurückgehen könnte, das des Philipp IV. von Kronberg † 1477 und seiner Frau Anna von Handschuhsheim † 1464[118]). Die Entstehungszeit des Denkmals ist schwer näher zu bestimmen.

Es kann bereits nach 1464, ebensogut aber auch erst nach 1477 angefertigt worden sein. Es spricht viel für die spätere Datierung, denn der Gewandstil hat die größte Verwandtschaft mit dem beim Volpert von Ders, ja beim Strohutdenkmal, doch muß berücksichtigt werden, daß die Gestalten von den Knien abwärts ergänzt sind.

Die Rahmung wird hier allein von dem Schriftband besorgt, das nach dem vertieften Grund mit ausgekehlter Schräge abfließt. Vom Boden steigt in der Mitte über einem hohen Sockel von der bekannten Form ein schlankes Säulchen auf, das von einer unverhältnismäßig breiten mit Schräge und Platte gegliederten Konsole etwa in Zweidrittel der Höhe abschließt. Auf ihm steht ein Diakonengel, der mit der rechten Hand das Wappen der Handschuhsheimer, mit der Linken das der Kronberger hält. Die beiden Wappen sind einander zugekehrt. Der Engel schreitet von rechts nach links, wendet sich aber nach rechts um. Seine Flügel fallen beide nach dieser Seite. In Gesicht, Haar und Gewand ist er den andern Engeln des Meisters nah verwandt. Das Verhältnis der Figur zu den Wappenschilden beziehungsweise deren reicher Helmzier ist das bekannte, was besonders ausgeprägt erscheint in der Art, wie die Ranken dem Gewandumriß rechts folgen. Darüber, daß das Motiv dem auf dem eben besprochenen Grabmal sehr verwandt ist, braucht kein Wort verloren zu werden.

Den wenig schönen Übergang von dem dünnen Säulchen zu der breiten Konsole verdeckt glücklich ein Englein, das das Schweißtuch der Veronika trägt. Es neigt sein volles Köpfchen nach derselben Seite wie der Engel oben, seine Flügel aber sind beinahe wagerecht gleichmässig nach beiden Seiten ausgebreitet. Am Halssaum des Gewandes findet sich das bekannte feine Parallellgefältel. Das Christushaupt auf dem Tuche aber zeigt die Dornenkrone bereits in der späten, strengen Stilisierung.

Die ausgebreiteten Flügel des Engelchens dienen nun nicht nur dazu, der Konsole für das Auge des Beschauers mehr Halt zu geben, sie trennen auch den unteren Teil des Denkmals von dem oberen und rahmen die Köpfe der Dargestellten.

Von ihnen steht der Mann in leichter Wendung nach links, rechts von dem Säulchen. Sein linkes Bein hat er etwas zur Seite gesetzt, das rechte ist das Standbein. Hinter diesem verschwindet das lange Schwert, das er mit der Rechten unter dem Griffe faßt. Die Linke hat er auf die Hüfte gestützt. Aus dem weitgeöffneten Visier blickt sein Gesicht, das stark an den Michel von Ingelheim erinnert, zu seiner Frau hinüber. Diese, die die Hände vor der Brust gefaltet hat, neigt das Haupt gegen ihn.

Außer dem Kopftuch, das ähnlich gebrochen ist wie bei der Margaretha von Nassau, aber nicht bis auf die Schultern herabreicht, trägt sie noch ein Kinntuch, sodaß ihr feines Köpfchen mit den schweren Flechten über den Ohren höchst wirkungsvoll gerahmt ist.

Der Mantel ist unter den beiden Armen hochgenommen. Während aber seine Saumlinie rechts ähnlich geführt ist wie bei der Nassauerin, bildet er links ein umgekehrtes S. Neues bietet die Gewandbehandlung nicht. Eigentümlich ist dem Werk eine gewisse Weichheit, derentwegen ich es trotz allen Anzeichen, die für den Strohutmeister sprechen, nicht für ganz eigenhändig halten möchte. Jedenfalls hat das schöne Werk von dem Neckar

her Einflüsse erfahren. Dorther stammt nämlich das Motiv des Engels mit dem Schweißtuch zwischen den beiden Gatten. Während es vor unserem Denkmal am engeren Mittelrhein nicht auftritt, kommt es dort bereits zu Beginn des Jahrhunderts vor[119]) und ist auch späterhin dort beliebt. Dort erscheint aber auch am Ende des 15. Jahrhunderts die bei uns nicht übliche Mittelsäule[120]). Dies Auftauchen fremder Elemente aus der Neckargegend ist bei der Herkunft der Frau ja nicht weiter verwunderlich.

Es scheint aber auch, als sei unser Künstler selbst in dieser Zeit am Neckar tätig gewesen. Auf der Nordseite der sogenannten Kornelienkirche bei Wimpfen im Thal, die seit 1476 erbaut wurde, befindet sich ein prächtiges Portal, das inschriftlich auf dies Jahr datiert ist[121]). Es ist spitzbogig und durch einen steinernen Mittelpfosten geteilt. Zwei wappengeschmückte Konsolen auf seinen Seiten und zwei weitere am Gewände tragen das Tympanon, das die Verkündigung Mariä in Hochrelief beherbergt. Rechts kniet an einem schlichten Betpult, in dem sich ein Schränkchen befindet, die Muttergottes. Wie erschreckt beugt sich ihr Oberkörper zurück, wie abwehrend hebt sie die Linke empor, während die Rechte im Umwenden des Gebetbuchblattes innehält. Auf der linken Seite kniet der Engel. Er blickt zur Muttergottes hinüber, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Scepter, um das sich ein Spruchband schlingt. Ein anderes kommt hinter dem rechten Arm der Madonna hervor. Letzteres trägt in Minuskeln die Inschrift:

„ecce ancilla. dn̄i. fiat. mihi. secvndvm verbvm. tvvm,“

dem auf dem andern die

„ave. gratia. plena. dn̄s. tecum“

entspricht. Zwischen Maria und Gabriel genau in der Mitte unter dem Scheitel des Bogens steht ein bauchiges Krüglein mit Lilien.

Oben aber, und zwar ein wenig links von der Mitte, erscheint über einer kelchartigen stilisierten Wolke das Brustbild Gottvaters, der mit der Rechten segnet, in der erhobenen Linken die Weltkugel trägt. Mit ihr reicht er hinüber in die rechte Hälfte des Bogenfeldes. Ein breiter, sich verengender Strahlenstrom geht von seiner linken Brust aus nach dem Haupte der Madonna. Auf ihm schwebt das nackte Jesulein, mit beiden Händen das Kreuz auf der linken Achsel schulternd, nieder. Wegbereitend stößt von oben die Taube des heiligen Geistes auf das Haupt der Auserwählten.

Bietet die Darstellung ikonographisch nichts Besonderes, so ist sie dafür kompositionell um so bemerkenswerter. Auffällig ist da zunächst die starke Betonung der Mittelsenkrechten, die durch die Blumen, das obere Ende des Spruchbandes der Muttergottes und die linke Schulter Gottvaters deutlich sichtbar gemacht wird. Auffällig ist ferner die wohlabgewogene Füllung des Raumes. Bezeichnend ist da, wie die Taube nicht in dem Strahl vor dem Kinde herfliegt, sondern etwas weiter nach rechts in die Höhe geschoben ist. Zusammen mit der Weltkugel und dem Christkind bildet sie das Gegengewicht zu dem Gottvater in der linken Bildfläche. Dann aber entspricht die lockere Raumfüllung hier derjenigen links unten, während der Körpermasse links oben die Faltenmasse rechts unten antwortet. Bemerkenswert ist ferner, wie die Oberkörper des Engels und der Muttergottes auseinanderstreben, wie der Rücken Marias dem Bogen parallell läuft, genau

wie der Oberteil des Rückens des rechten Flügels beim Erzengel. Auch die Art, wie dessen Flügel sich schneiden, wie sie mit den Spitzen den Bogen berühren, ist sehr interessant. Nimmt man das Gegenspiel der Hände, das Ineinanderschmiegen der Spruchbandenden, das Einpassen der Weltkugel in einen aus Haar und Schulter Gottvaters gebildeten Halbkreis hinzu, so wird man schon geneigt sein, in diesem Tympanon ein Werk des Strohutmeisters zu erblicken. Die Feststellung, daß auch hier die Ohren unsichtbar bleiben, kann diese Neigung nur befestigen; die Behandlung der Haare und Hände, der Kopftypus, das Heraustreten der Nicker am Halse der Jungfrau sie weiter bestärken.

Und nun die Faltengebung! Sie muß alle Bedenken zerstreuen. Die großen, ungebrochenen Gewandflächen, das feine Parallelgefältel, die in rythmischer Wiederholung schwingenden Züge, die Faltenrahmen, die regelmäßigen, geometrischen Figuren, das Durchzeichnen der Körperformen, es ist alles da. Einiges sei besonders hervorgehoben: Bei Gabriel die Art, wie das Gewand über den Schultern liegt und die Klammerfalte über dem linken Fuß, bei der Muttergottes die flache Klammer unten am Betpult, die Röllchen rechts unten und ganz besonders die zwei breiten, abgeplatteten, fast rechteckigen Stege, die das Bein überschneiden und von deren Ecken Falten ausstrahlen. Dies letztere Motiv ist sehr selten, es findet sich nur am Lendentuch des Strohutkreuzes.

Ist es noch notwendig, darauf hinzuweisen, daß der architektonische Aufbau des ganzen Portals, daß insbesondere der Baldachin an dem Mittelpfosten ebenfalls all' die Elemente aufweist, die der Strohutmeister zu verwenden pflegt? Wir dürfen ruhig das Tympanon als ein Werk seiner Hand den anderen Denkmälern anreihen. Es ist zweifellos ein Frühwerk mit allen Merkmalen eines solchen. Zur Zeit der Grablegung hätte der Künstler die Flügel des Engels gewiß der Bogenlinie mehr angepaßt, hätte er die Gewandendigungen, insbesondere die bei der Madonna rechts unten ruhiger und klarer gegeben[122]). Gerade in diesen Teilen aber erinnert das Tympanonrelief stark an den Volpert von Ders, dessen Entstehung ja ungefähr in dieselbe Zeit fällt. Eine kaum auffällige Kleinigkeit zeigt das besonders deutlich: Der kleine Finger der rechten Hand des Protonators ist genau so abgespreizt wie der der Linken des Verkündigungsengels.

Vielleicht ist aber der Mainzer Grabstein noch etwas älter als das Wimpfener Tympanon. Die vertikalen Tendenzen herrschen bei ihm noch stärker vor als dort. Doch kann das auch im Thema begründet liegen. Die frontale Figur verstattete dem Künstler mehr seiner Neigung zu folgen als die Verkündigungsgruppe. Immerhin zeigen beide Werke und noch mehr das Kronberger eine Abkehr von jenem fanatischen Vertikalismus des Holzhausendenkmals. Abgesehen davon, daß er in seiner Verstiegenheit überhaupt nur ein Durchgangsstadium sein konnte, dürfte, wie schon oben ausgeführt wurde, der Eindruck der großen Schöpfungen des weichen, geschwungenen Stils nach dem Verrauschen der ersten Oppositionswut mildernd eingewirkt haben. Bei dem Wimpfener Werk könnte aber auch etwa eine Arbeit wie das Grabmal des Melchior von Hirschhorn † 1456 und seiner Gemahlin Kunigunde von Oberstein † 1452 in der Karmelitenkirche zu Hirschhorn vorbildlich gewirkt haben[123]). Das Werk ist zweifellos als ein

Ausläufer des weichen Stils zu betrachten, der bei ihm jedoch so weit gemäßigt ist, daß die Frauengestalt stark an die Anna von Dalberg † 1410 in St. Katharinen zu Oppenheim, eine Glanzleistung jener Richtung, erinnert. Die beiden Toten stehen in streng frontaler Haltung mit vor der Brust gefalteten Händen auf Tieren unter nasenbesetzten, mit Krabben geschmückten und in Kreuzblumen endigenden Kielbogen. Diese steigen auf von drei schlanken, fialenbekrönten Strebepfeilern, die der rechteckigen Grabplatte vorgeblendet sind. Die Zwickel, die dabei entstehen, sind von den Wappen der Dargestellten und den dazugehörigen Helmen ausgefüllt. Merkwürdig ist, daß die Frau ein Kissen mit Quasten an den Ecken unter dem Kopf hat, während bei dem Manne ein solches fehlt. Das ist für uns überaus wertvoll, denn es beweist, daß ein Kissen unter dem Haupt durchaus nicht besagt, daß der Grabstein gelegen hat oder auch nur liegend gedacht war. Es heißt einfach: Der Dargestellte ist tot. Weiter nichts. Hier ist eben das Denkmal nach dem Tode der Frau gleich auch für den Mann mit errichtet worden. Er lebte noch, darum hat er kein Kissen, die tote Frau hat eins.

Künstlerisch bietet das freilich einen Widerspruch genau wie bei dem Breidenbach die Architektur. Man wird das zu beachten haben. Auch das Hirschhorner Denkmal ist keine Dutzendware, sondern ein sehr gutes Werk. Die Frau insbesondere ist eine Gestalt von außerordentlichem Liebreiz. Trifft man nun bei den beiden Werken denselben Widerspruch, so liegt die Annahme nahe, daß zwischen ihnen ein engerer Zusammenhang besteht. Daran, daß das Denkmal des Hirschhorners und seiner Gemahlin ein Frühwerk des Strohutmeisters wäre, ist nicht zu denken. Von seiner Kraft und Größe ist nichts darin, es ist von einem sanfteren Geist beseelt. Aber in der Gestalt der Dame, mit ihrem klaren großzügigen Faltenwurf, in dem Aufnehmen des Mantels mit dem linken Arm und den Gebilden, die dadurch entstehen, in dem Durchscheinen des etwas vortretenden, linken Beines, in der Führung des Kopftuches und des Schleiers liegt ebenso wie in der Behandlung der Halspartie viel von der Art des Künstlers. Doch, wie gesagt, es fehlt sein Temperament. Und dazu kommt, daß dies zwischen 1452 und 1456 entstandene Denkmal eines seiner frühesten Werke — nebenbei in einem nahezu fünfzigjährigen Schaffen — sein müßte. Es ist aber gewiß keine Anfängerarbeit, sondern kündet eine reife Kunst. Somit ist es wohl möglich, daß wir hier einen der Lehrer des Strohutmeisters vor uns haben. Das ist jedoch vor der Hand nicht zu beweisen, denn es fehlen sowohl Spuren einer Tätigkeit dieses Meisters im Neckartal vor dem Wimpfener Tympanon, wie andererseits Spuren einer Tätigkeit des Hirschhorner Künstlers in Mainz und am engeren Mittelrhein fehlen. Freilich sind gerade aus der Mitte des Jahrhunderts überhaupt nicht allzuviele Denkmäler auf uns gekommen, klafft ja doch auch in der Reihe der Mainzer Bischofsgrabmäler eine gewaltige Lücke. Darum wird man auch der merkwürdigen Mittelteilung an dem Kronberger Denkmal und seinen anderen auf den Neckar hinweisenden Eigentümlichkeiten immerhin einigen Wert beimessen dürfen.

Bei einem anderen Denkmal in Kronberg sind diese Eigentümlichkeiten nicht mehr vorhanden, bei dem Johannes VII. von Kronberg † 1488 und seiner Frau Katharina † 1479[124]). Auch bei ihm ist die Entstehungszeit nicht ganz genau feststellbar, und es erscheint daher fraglich, ob es noch zu den Früh-

werken zu rechnen ist. Wenn es trotzdem hier aufgeführt wird, so geschieht es einmal deshalb, weil es wohl wie die meisten Doppelgrabmäler nach dem Tode des früher verstorbenen Gatten errichtet wurde, dann aber auch — und zwar ganz besonders — deswegen, weil der Künstler hier noch nicht mit der alten Tradition, die Toten auf Tiere zu stellen, gebrochen hat. Von 1482 ab aber ist das geschehen. Das einzige ältere Grabmal, bei dem die symbolischen Tiere fehlen, ist das des Volpert von Ders † 1478. Am Ende der siebenziger Jahre also gelangt der Meister zu dieser Befreiung von der Tradition, die es ihm erst ermöglichte, seinen Gestalten jene Standfestigkeit zu geben, die schon im Denkmal des Michel von Ingelheim klar erstrebt wird.

Auch in dieser Hinsicht steht das Kronberger Denkmal auf der Grenzscheide. War in dem Philipps IV. noch der gotische Schwung zu spüren, so steht Johann VII. gerade da. Standbein und Spielbein sind noch stärker unterschieden.

Aber auch die Rahmung rückt es in die Nähe des Denkmals des Volpert von Ders. Sie wird hier von dem Schriftrand allein gebildet, der nach innen eine tiefe Hohlkehle hat. In den Ecken rechts und links oben sitzen nasenbesetzte Viertelsbogen. Die Mitte des oberen Teils nimmt das Kronberg-Reiffenbergische Ehewappen ein. Mit seinen Helmen und deren Zier füllt es den Raum fast völlig. Sein unterer Teil aber wird schon von den Köpfen des Ritters und seiner Frau umfaßt. Wie gewöhnlich steht er links, also auf der rechten Seite seiner Gattin. Er wendet sich leicht nach ihr hinüber, sodaß sein linkes Bein völlig ins Profil kommt. Hinter ihm verschwindet das Ende des langen Schwertes, auf dessen Parierstange sich seine Linke stützt. Ähnlich wie bei dem Schwalbacher der rechte, ist hier der linke Arm in der Verkürzung gegeben. Die unbeschäftigte Rechte des Ritters greift heute zwecklos an die Hüfte. Sie trug einst einen Rosenkranz, den man später weggemeiselt hat, dessen Spuren aber noch sichtbar sind. Das Gesicht ist auch bei dieser Reckengestalt wie bei den meisten anderen, die der Künstler geschaffen, von der Schale tief beschattet. Der fest geschlossene, kräftige Mund, die kühne Nase schauen allein heraus. Die Schale aber, die der Ritter trägt, ist genau die gleiche wie die des Schwalbach. Gleich ist auch die Schiftung des Harnischs, die Bildung des geschobenen Schurzes. Gleich sind aber auch, und das ist entscheidend, die Kniekacheln, die dieselbe schnabelförmige Verlängerung nach unten besitzen, die uns bei dem Schwalbach, dem Katzenelnbogener und dem Kriegsknechte rechts an der Mainzer Grablegung aufgefallen waren. All' das spricht schon für die Urheberschaft des Strohutmeisters, die Gestalt der Frau vollendet den Beweis. Mit vor der Brust gefalteten Händen steht sie streng frontal da, nur ihr Haupt ist leicht nach links geneigt, sodaß es dem ihres Mannes parallel steht. Ihr linkes Bein ist ein wenig vorgesetzt und zeichnet sich leicht durchs Gewand durch. Sie nimmt den Mantel mit beiden Armen hoch, wodurch dieselben Faltengebilde entstehen wie bei der Anna von Kronberg, nur schlägt der rechte Saum über den linken. Auch ist das Kopftuch schärfer gebrochen, ähnlich wie bei der Strohutmadonna und der Nassauerin. Auch seine Flügel streben straff nach unten, und da sie nicht auf den Schultern aufstoßen, bilden sie ungebrochene, fast rechteckige Stoffbahnen. Ist es noch nötig, darauf hinzuweisen, daß auch hier das feine Gesicht mit den hochgezogenen

Augenbrauen, dem kleinen, festgeschlossenen Mund, mit den vollen Lippen vom Kopftuch mit schattendem Rahmen umgeben wird, daß die Gewänder über den Schultern angeordnet sind wie sonst, daß die Modellierung von Hals und Brust beinahe dieselbe ist wie bei der Maria Magdalena des Tabernakels? Oder, daß das Gewand der Frau Rücksicht nimmt auf das Greiffenclauwappen, das in der Ecke rechts unten angebracht ist, der Fuß des Mannes auf das Handschuhsheimer an der gleichen Stelle links?

Wie wir oben sahen, dürfte das Denkmal um 1480 entstanden sein. Da es nun trotz aller Verschiedenheiten mit dem Philipps IV. und der Anna von Handschuhsheim große Verwandtschaft besitzt, wird man auch dies Denkmal eher gegen 1477 ansetzen als kurz nach 1464. Doch ist es wohl vor dem Thalwimpfener Tympanon entstanden.

Die Zahl der Werke, die als frühe Arbeiten des Strohutmeisters in Betracht kommen, ist nicht sehr groß. Aber auch die Zahl der Schulwerke ist es nicht.

Von ihnen ist an erster Stelle das Denkmal des Bruders Peter von Schwalbach † 1491 in der Halle des Eisernen Turms zu Mainz zu nennen. Es ist ein Flachrelief, dessen Studium durch einige aufdringliche Barockfiguren fast unmöglich gemacht wird. Ohne besondere Eigentümlichkeiten aufzuweisen — außer daß der Tote in der Rechten einen Rosenkranz hält — ordnet es sich den Denkmälern der Sachsengruppe ein, mit denen es auch die deutsche Inschrift verbindet:

Anno . . . . m°cccc x c I des
XXVIIItags marcii starb der erwirdige here Bruder
Peter vō swalbach

Größere Bedeutung beansprucht das Denkmal des Johann von Breitbach † 1511 und seiner Frau Loret von Schoneck † 1500 im Nordchor der Pfarrkirche St. Martin zu Lorch[125]). Es ist jedenfalls nach dem Tode der Frau entstanden. Qualitativ überragt es die anderen Schulwerke so sehr, daß eine Mitwirkung des Meisters bei ihm nicht ausgeschlossen erscheint. Das Denkmal ist lediglich durch das Schriftband gerahmt, das sich oben und an den Seiten herumzieht. Eine einfache Schräge vermittelt den Übergang zum Grund der Platte. In etwas weniger als Dreiviertelhöhe wachsen aus ihr auf einfachen Konsolen zwei krabbenbesetzte, kreuzblumengekrönte Kielbogen heraus, über deren Vereinigungspunkt eine übereck gestellte Fiale emporsteigt. Hinter dieser Architektur wird eine zweite sichtbar, die aus nasenbesetzten Spitzbogenblenden besteht, zwischen denen von einem kräftigen Sockel aus trennende Pfeiler zu einem schmalen wagrechten Stab aufstreben, der der Schräge des Rahmens vorgelagert ist. Die Ecken des Steins sind mit leicht schräg gestellten Wappen belegt. Eng aneinander geschmiegt und leicht einander zugekehrt stehen die Gatten da. Er hat den linken Fuß vorgesetzt, die linke Hand auf den Schwertgriff gelegt, mit der rechten schultert er den Streitkolben. Dieser, das Schwert, die Schale und fast die ganze Rüstung sind der des Schwalbachers so ähnlich, daß man ruhig sagen kann, der Lorcher Ritter ist der Bopparder nach links herumgedreht. Für die Frau gibt es freilich keine unmittelbare Parallele. Sie läßt den Rosenkranz in den Händen spielen. Den Mantel hat sie ebenfalls mit beiden Armen aufgenommen und seine Säume schlagen übereinander. Die Faltengebung

erinnert an die bei der Mutter des Theoderich Kuchenmeister, mit der sie auch das Überhängen des Mantelzipfels über das Wappen gemein hat. Beachtenswert erscheint bei der Dame der volle Hals, bei dem Ritter das Verschwinden des rechten Fußes hinter dem Wappen. Beide Figuren überschneiden den Rahmen. Besonders bemerkenswert aber ist, daß der Künstler bei diesem Flachreliefgrabstein bereits jene Tiefenwirkung völlig erzielt hat, um die man am mittleren Main noch im vorgerückten, sechzehnten Jahrhundert mühselig ringt[126]).

Ein einfaches Schulwerk ohne besondere Ansprüche ist das leider stark abgetretene Denkmal des Propstes Eckard Kloppel † 1503 in der Nordwand des Erdgeschosses des Turmes der katholischen Kirche zu Bleidenstadt[127]). Es ist allein von dem völlig umlaufenden Schriftrand gerahmt. In den vier Ecken sitzen Wappen. Die Figur des kelchhaltenden Geistlichen variiert die des Dammo und Volpert kaum merklich, höchstens tritt das linke Bein unter dem Gewand schärfer hervor.

Ganz geringe Arbeiten — vielleicht Nachahmungen der beliebten Werke des Strohutmeisters durch einen einfachen Steinmetzen — sind die Grabplatten des Spitalpfarrers Johannes Pistor, jetzt in der Steinhalle des städtischen Museums in Mainz[128]), bei dem der Zehner der Jahreszahl nicht ausgefüllt ist, und des Ober-Ingelheimer Pfarrers Johannes Erp † 1501 an der Nordaußenwand der evangelischen Kirche seines Pfarrortes.

Besser und eine wirkliche Werkstattarbeit scheint der leider stark zerstörte Grabstein eines Antonitermönchs und seines Vaters gewesen zu sein, der im Hof des Höchster Museums eine Zufluchtstätte gefunden hat[129]). Die Jahreszahl 1451, die noch zu lesen ist, kann seine Entstehungszeit nicht festlegen, alle stilistischen Merkmale verweisen ihn in die Zeit um 1500. Er ist, wie die beiden anderen Grabplatten in Flachrelief gehalten und ohne architektonische Rahmung.

Nur noch Erinnerungen, freilich aber starke, an die Art des Strohutmeisters bewahrt die Gestalt des ein Buch in beiden Händen haltenden Kanonikus Peter † 1506, dessen Denkmal neben dem des Volpert von Ders im Kreuzganggarten des Mainzer Domes steht. Es könnte ein Spätwerk des Schöpfers des Schwalbachdenkmals im Eisernen Turm sein, denn es zeigt dieselbe, etwas flaue Behandlung des Flachreliefs.

Außer diesen Werken der Grabplastik stehen dem Strohutmeister noch die Madonnen an dem Hause „Zum Storch“ (Schustergasse 35)[130]) und „Zum Gallhof“ (Liebfrauenstrasse 6)[131]) in Mainz nahe. Von ihnen erinnert erstere stark an die Engelsgestalten der Grabmäler in Biebrich und Kronberg, während letztere den Tabernakelfiguren in St. Stephan nicht fern steht. Damit ist schon gesagt, daß diese in die Spätzeit, jene in die Frühzeit des Künstlers gehört.

In die Nähe der Madonna der Palästinafahrer verweist ihre Gewanddisposition die steinerne Halbfigur einer Heiligen Katharina in der Steinhalle des Mainzer Museums. Sie ist leider stark beschädigt, so daß ein sicheres Urteil über sie kaum möglich ist. Doch käme sie vielleicht als eigenhändig in Betracht.

VIII. Verwandte Werke der Holzplastik.

Wenn wir auch nicht wüßten, daß die deutschen Bildhauer des 15. Jahrhunderts sich niemals auf ein Material beschränkt haben, so würden uns gewisse Eigenheiten des Strohutmeisters auf die Vermutung bringen, daß er auch in Holz gearbeitet hat. Sowohl die Neigung zu der Bildung der Trapeze und Dreiecke, die Vorliebe für lange, durchgehende Linien wie die Bohrlöcher bei den Locken mancher seiner Gestalten weisen darauf hin. Aber gerade bei der Umschau nach Werken der Holzplastik, die auf den Künstler zurückgehen können, sind wir übel daran. In dem vielgeprüften, mittelrheinischen Land ist von solchen nur gar wenig erhalten. Die meisten der alten Kirchen des Gebietes besitzen nicht mehr als zwei oder drei Stücke, und viele sind erst in neuester Zeit durch die Sorge Münzenbergers wieder mit Werken mittelalterlicher Holzschnitzkunst ausgestattet worden. Diese aber sind in ihrer Herkunft meist unsicher, fast alle aber ergänzt, wo nicht gar überarbeitet. Aber auch die Museen, sonst die Zufluchtsstätten alter Holzplastik, bieten nicht allzuviel. Zudem sind an manchen Orten die alten Bestände in ihrer Herkunft ebenfalls nicht einwandfrei gesichert. Ein Wallraf und Schnütgen haben dem Mittelrhein, haben vor allen Dingen Mainz gefehlt. Auch das Landesmuseum in Darmstadt fängt erst in neuerer Zeit an, sich mit besonderer Liebe dem Mittelrhein zu widmen. So darf es nicht überraschen, wenn hier nur wenige Stücke aufgeführt werden können, die in den Kreis der Kunst des Strohutmeisters gehören.

An erster Stelle steht da eine Statue des Heiligen Stephanus, im Besitz des Verfassers, die nach zuverlässiger Überlieferung aus der Kirche des Märtyrers in Mainz stammt. Sie ist aus Weidenholz und mit Leinwand und Kreidegrund überzogen. Nase und Haar sind stark beschädigt, ebenso die Ärmel, die linke Hand fehlt.

Der Heilige steht in ganz leicht geschwungener Stellung da. Auf der Rechten hat er ein aufgeschlagenes Buch, worauf drei kantige Steine liegen. Seine fransenbesetzte Dalmatika ist über den linken Arm hochgezogen und bauscht sich vor dem Leib. Das etwas vorgesetzte, linke Bein zeichnet sich stark durch das Gewand hindurch. Zwei schmale Stege rahmen die ungegliederte Fläche, die über ihm liegt. Links davon bildet die Alba, die über den Sockel wegströmt, nicht weniger als sechs, fast regelmäßige Trapezfalten. Vier ebensolche und ein Dreieck finden sich auf dem Bausch der Dalmatika, der stark an die ähnlichen Bildungen bei den Gebrüdern Strohut erinnert. An den Stephanus von deren Denkmal gemahnt die Gewandbehandlung über Brust und Schultern, an den vom Tabernakel die Wellung des Fransensaumes. Auch die ausgezeichnet belebte, aber detailarme Hand spricht für die Urheberschaft des Strohutmeisters. Entscheidend tut es der lange, schmale Kopf mit dem starken Kinn, den mandelförmig geschlitzten Augen und dem mächtigen, schattenden Lockenrahmen, unter dem auch nur ein kleines Ende des rechten Ohres schüchtern hervorsieht. Die Lockenbehandlung selbst mutet zunächst fremdartig an, bei näherem Zusehen entdeckt man jedoch, daß genau wie bei den Gestalten der Strohutgruppe die Haare in einzelnen Strähnen vom Wirbel nach vorn kommen, und daß die Art, wie sie sich dort einringeln, die beim Stephanus von jenem Denkmal nur

in Holz übersetzt. So wird man diese Figur dem Strohutmeister zuschreiben dürfen. Ihre Entstehung ist in seiner reifsten Zeit, also in den Jahren von 1484—1500 anzunehmen.

Ebenfalls in diese Zeit gehört die vollrunde Statue des Heiligen Sebastian in dem städtischen Museum zu Mainz. Mit vorgesetztem, rechtem Fuß steht der Märtyrer in der bekannten spätgothischen Schrittstellung an einem, sich oben gabelnden Baum, an den er mit dem hinter dem Rücken herumgelegten linken Arm und mit der über dem Kopf erhobenen rechten Hand gebunden ist. Sein Haupt neigt sich nach links. Die Modellierung der Hals- und Brustpartie erinnert durchaus an den Breidenbach, die Behandlung der Rippen und des Bauches an den Kruzifixus der Strohutgruppe. Die augenförmige Bildung des Nabels mit der Hautfalte darüber ist bei beiden identisch. Ferner geht er mit ihm auch in der Bildung der Beine und Füße eng zusammen. Die Hände lassen wie immer die Detaildurchbildung vermissen. Der Kopf zeigt den Johannestypus auch im Haar, das hier ebenfalls einen mächtigen Schattenrahmen bildet. Besonders interessant sind die Falten an der Nasenwurzel, die wir von der Grablegung her kennen. Das Lendentuch ist mit dem des Strohutkruzifixus verwandt, aber weicher behandelt. Wichtiger aber als all' diese Übereinstimmungen scheinen mir einige kompositionelle zu sein. So ist der herabhängende Lendentuchzipfel rechts die Parallele zu dem Oberschenkel des rechten Beines, der aufflatternde links entspricht der linken Hand, die hier wagrecht hinter dem Rücken hervorkommt. Dem rechten Unterarm ist in dem abstehenden Ast eine Parallele gegeben, dem Oberarm eine solche in dem aufstrebenden. Dieser aber liegt in der Achse des Kopfes. Ganz merkwürdig ist, wie der rechte Daumen die Windung des abstehenden Astes wiederholt. Diese Dinge scheinen mir entscheidend.

Ein weiteres Werk, das seiner Zeitstellung nach für den Strohutmeister in Betracht kommen könnte, ist der 1483 datierte Lorcher Hochaltar[132]). Die architektonische Durchbildung seiner Rückseite, die bisher nie beachtet wurde und die meines Wissens in unserer Gegend ein völliges Unikum darstellt, läßt an ihn denken. Ebenso Einzelheiten der Baldachine und Figurenrahmen. Das Auftreten der der Zeit geläufigen Laubwerkmotive ließe sich wohl durch die größere Freiheit der Materialbehandlung erklären. Allein die Figuren haben, von einigen verwandten Motiven in der Gewandung abgesehen, wenig mit denen des Künstlers gemein. Sie sind bürgerlicher. Bis auf zwei: Die Prophetenbüsten der Predella! In ihnen lebt etwas von dem verhaltenen Feuer des großen Meisters, sie zeigen die monumentale Vereinfachung im Körperlichen wie in der Gewandung, die ihn auszeichnet. Ob er sie geschaffen? Man könnte sich denken, daß er nach dem Tode oder Weggange des Hauptmeisters diese beiden Büsten in Auftrag bekam.

Wären sie als eigenhändige Werke des Künstlers in Betracht zu ziehen, so können die Figuren eines anderen der wenigen uns erhaltenen Altarschreine dieser Zeit am Mittelrhein nur als Arbeiten seiner Werkstatt oder seiner Schule angesehen werden, die des Geburtsaltares in St. Martin zu Oberwesel[133]). Die fast kubistische Stilisierung des Felsenhintergrundes, die Faltenmotive am Mantel der Muttergottes, die detailarme, aber wirkungsvolle Behandlung des Körperlichen, die wohlabgewogene Verteilung im Raum und die reizende Versammlung der lieblichen Diakonengel mit ihren frischen,

von gewaltigen Lockenperücken gerahmten Kindergesichtern lassen seine Weise wie in einem matten Spiegel widerscheinen.

Die Reste eines anderen Altarwerkes lassen seine Größe ahnen, ohne aber sein Temperament zu besitzen.

Es sind die Figuren der Muttergottes, der Heiligen Gordianus und Epimachus in der katholischen Kirche zu Dietersheim an der Nahe[134]). Von ihnen zeigt die erstgenannte einen der Madonna der Palästinafahrer verwandten Gesichtstyp und auch das Kind, das sie auf dem linken Arme hält ähnelt dem jener. In der Gewandbehandlung fallen die gehäuften, trapezförmigen Faltenmassen vor dem Leib auf, die ungegliederte Fläche über dem rechten Knie und die vertikalen Stege auf den Seiten. Die Figur des ritterlichen Heiligen steht dem Nikodemus in der höchst charakteristischen Behandlung der Partie an der Nasenwurzel sehr nahe, wobei zu berücksichtigen ist, daß er geradeaus, jener aber abwärts blickt. Die Behandlung der Locken zeigt ebenfalls eine starke Verwandtschaft mit der dort, während die Stilisierung des Bartes mehr an den Strohutkruzifixus erinnert. Die Panzerung der Hände wie die Art ihres Zugreifens aber findet sich bei Sifrit von Schwalbach fast genau so wieder. Der wundervolle Heilige mit Buch und Kreuz endlich kann seine nahe Verwandtschaft mit dem Stephanus des Strohutdenkmals nicht verleugnen. Der verinnerlichte Gesichtsausdruck wie die Haarbehandlung sind bei beiden fast identisch. Die wundervollen Hände erinnern ebenfalls an die der Mainzer Figur, und die großzügige Ruhe der Gewandbehandlung tut es nicht minder. Merkwürdig ist die Dreiecksfalte, vor dem Leib, beachtenswert die Mantelschnur. Die Figur ist so ausgezeichnet ponderiert wie selten eine gotische!

Damit ist aber auch die Zahl der Holzbildwerke erschöpft, die ohne große Bedenken in die Nähe des Strohutmeisters gerückt werden können.

Immerhin wird durch sie das Bild, das wir von ihm gewonnen haben, in wünschenswerter Weise ergänzt. Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen, so ergibt sich, daß von etwa 1464 bis 1503 ein bedeutender Bildhauer am Mittelrhein tätig war, der seinen Sitz anscheinend in Mainz hatte und außer für diese Stadt besonders für Orte arbeitete, die mit ihr in engerer oder loserer Verbindung standen. Keines der Werke aber, die wir hier zusammenstellten, verrät durch eine Inschrift oder Signatur seinen Schöpfer, von keinem kündet ihn uns urkundliche Nachricht. So sind wir über seine Person auf Vermutungen angewiesen, doch weisen gewichtige Gründe diese in eine ganz bestimmte Richtung.

IX. Der führende Meister.

1464—1503 etwa muß der Strohutmeister in Mainz tätig gewesen sein, das sind fast vierzig Jahre. Sollte uns aus dieser langen Zeit gar keine Nachricht über ihn erhalten sein? Man kann sich das nur schwer vorstellen.

Nun sind uns aus dem späten 15. und dem frühen 16. Jahrhundert eine Reihe von Steinmetzen bekannt. Ausscheiden können für unsere Betrachtung von vornherein Magister Fridericus lapicida dominorum † 1470[135]), die Eseler, Vater und Sohn, die nach dem Streit von 1473 Mainz verlassen zu haben scheinen[136]), und Johann Dekanberg † 1480[137]). Ebenso dürfen die

Meister unberücksichtigt bleiben, die das Jahr 1503 lange überlebt haben oder überhaupt erst nach diesem Jahre nachweisbar sind. Es sind das Nicolaus Quecke, der anscheinend noch 1512 am Leben ist[138]), Friedrich Schadt, der bestimmt 1520 noch lebte[139]), und der erst von mir entdeckte Johann von Köln, der seit 1504 nachweisbar ist und Ende 1528 gestorben zu sein scheint[140]). Ebenfalls erst 1505 kann ich einen „Meyster Hans Steymetz“ [141]). nachweisen, der vielleicht mit Hans Backoffen zu identifizieren ist.

Es blieben nun noch folgende Steinmetzen, unter denen sich der Strohutmeister verbergen könnte:

1. Meister Diederich lapicida, den ich 1500 erwähnt fand. Er war offenbar aber nur Handwerker[142]).
2. Henrich Steynmetz † 1501[143]).
3. Hermannus lapicida, den ich für 1502 nachweisen kann. Von ihm gilt das zu 1 Gesagte[144]).
4. Gerlach Steynmetz, der 1468 und 1473 nachweisbar ist[145]).
5. Kune Steynmetz, nachweisbar 1468[146]).
6. Hartman Steynmetz, nachweisbar 1468[147]).
7. Velten Steynmetz 1468—1502.

Von diesem letzteren allein haben wir eingehendere Kunde. Zunächst tritt er unter dem angegebenen Namen im Zunftbuch auf, dessen Listen von 1468 ab entstanden sind. Er steht da in der Reihe der „werglude — steynmetzen tzymerlude und leyendeckere“ an sechster Stelle. Ein zweiter Träger des Namens findet sich nicht mehr.

Dann verzeichnen die Protokolle des Domkapitels zum 23. November 1473 die Berufung eines Steinmetzen Valentin von Hungen zu einer Sitzung des Domkapitels[148]). Ist das nun derselbe Mann, der in der Zunftliste aufgeführt wird? Mit ihm werden ein Gerlach, ein Zimmermann Johann von Hadamar und die Werkmeister der Stadt berufen. Ein „gerlach steynmetz“ steht aber an der Spitze der Zunftliste, „hanss hademer“ ebendort an achtundzwanzigster Stelle. Und gleich hinter ihm an dreißigster erscheint „morehenne“, der Zimmermann, dessentwegen die Sitzung stattfand. Somit sind also wohl die beiden Valentine, die in beiden Urkunden in der gleichen Gesellschaft erscheinen, als identisch anzusehen.

Der Grund nun, der zur Berufung der Bausachverständigen vors Kapitel führte, war dieser: Morehenne war mit dem Dombaumeister Nicolaus Eseler wegen des Baues des östlichen Vierungsturmes in Streit geraten. Nun sollen Valentin und die andern ihr Gutachten darüber abgeben auf Grund einer Besichtigung, die sie vorgenommen hatten, deren Zeitpunkt aber nicht erwähnt wird. Jedenfalls fand sie aber schon vor dem 22. November statt; denn unter diesem Datum wird bereits gesagt, daß die Meister „in praesentia Dominorum Vulperti de Ders, scolastici Mog., Bertholdi comitis de Henneberg, Joh. Specht et mei Mackarii de Buchseck canonicorum“ den Turmbau besichtigt hätten[149]).

Die Meister sprechen sich nun für Henne Mor gegen Nicolaus Eseler aus. Der Wortführer dabei scheint Meister Valentin gewesen zu sein[150]). Das spricht wie die Tatsache seiner Berufung überhaupt dafür, daß er 1473 kein homo novus in Mainz war, ein Grund mehr, die Nennung des Zunftbuches auf ihn zu beziehen. Ja, man muß wohl annehmen, daß er damals

schon einen Ruf hatte; denn das Domkapitel stellte sich in seiner Sitzung vom 27. November 1473 auf die Seite der Sachverständigenkommission [151]).

Erst im Jahre 1482 hören wir wieder von einem Meister Valentin [152]) und wieder in Verbindung mit Hans von Hadamar, so daß wohl ebenfalls kein Grund vorliegt, anzunehmen, daß hier eine neue Persönlichkeit erscheint. Eine Urkunde des städtischen Archivs, die „Feria quinta proxima post Dominicam Cantate" ausgestellt ist, berichtet, daß „veltin der steynmetz vnd hans hademer der zymermann", des Baues zu Mainz geschworene Werkleute, als Sachverständige in einem Streit Alten-Münsters mit St. Stephan wegen eines Fahrweges am Hardenberg, der mit vier Almendsteinen mit Stadtwappen gezeichnet ist, fungiert haben. Wichtig ist, daß Valentin jetzt als „geschworener Werkmann des Baues zu Mainz" bezeichnet wird Er ist also zu Amt und Würden gelangt.

Die nächste Nachricht, die sich auf den Meister beziehen läßt, findet sich im Liber Vitae von St. Stephan zu Mainz. Dort heißt es Blatt 20b.

⌈o katherina de olmena vxor magistri Valentini lapicide anno 1494

Von dem Tode dieser Frau nimmt auch der Dominikaner-Nekrolog Notiz, der sie als Gönnerin seines Konventes bezeichnet [153]).

Dann findet sich in der Häuserliste des Jost Hemsbecher von 1499 die Angabe „item eyn eckhus uff dem Kilstock ist meister Veltins" [154]). Daß dieser Meister der Mann der Katherina von Olm gewesen ist, wird sich gleich erweisen.

Im „Liber vitae" von St. Stephan nämlich steht auf Blatt 216 zum Jahre 1502 verzeichnet:

⌈valentinus lapicida
⌈katherina vxor illius supradicta
⌈Dudo filius vicarius huius
hii tres in aprili sub eiusdem mensis spatio decesserunt [155]).

Die Angabe der Randnotiz ist falsch und schwer verständlich; denn mit dem „supradicta" bezieht man sich ja auf den Eintrag zu 1494. Man wird aber festhalten dürfen, daß Valentin und sein Sohn Dudo im April 1502 gestorben sind.

Über Dudo haben wir nun noch zwei weitere Angaben. Die Häuserliste erwähnt ihn als am „Blidengarten" wohnhaft: „item eyn Hus daran, hait in herr Dudo vicarius st. Stefani [156]). Die Fabrikrechnungen seiner Kirche aber notieren unter den „Exposita hincinde pro diuersis" des Jahres 1502: „Item XIIII albos pro duobus linteamibus / pro subcampanatori spektantia et empta / erant in testamento Domini Dudonis" [157]).

Nehmen wir noch den Eintrag in dem Häuserverzeichnis des Jost Hemsbecher von 1505 hinzu: „item will ich gehn uf den Kilstock bis an den hoif zum Apt und bis an st. Stefansberg uf die recht hant und furters bis an herr Joh. Nuwmeisters sel. Hus geyn Veltin steynmetzin sel. Hus ubir [158])", so erhalten wir die Gewißheit, daß es sich bei den Nachrichten, die sich seit 1494 so rasch folgen, um dieselben Personen handelt.

Daß der Steinmetz Meister Valentin dieser Nachweise aber auch mit dem der drei ersten mit hoher Wahrscheinlichkeit identifiziert werden kann, ergibt sich aus der steinernen Urkunde, die wir über ihn und seine Familie

besitzen. Ihre Auffindung verdanken wir der umfassenden Wiederherstellung der Stephanskirche in den Jahren 1910 und 1911. Damals veranlaßte ich unter anderem die Aufrichtung einer Anzahl von Grabsteinen, die bis dahin im Fußboden des Kreuzgangs gelegen hatten. Einer dieser Steine, der einen Kleriker zwischen Vater und Mutter zeigte, lag vor der Tür, die aus dem Kreuzgang in den Pfarrhof führt. Sein oberer Teil war durch zwei erst in neuerer Zeit angelegte Treppenstufen verdeckt[159]), unter denen zwei Wappen in den oberen Ecken der Grabplatte vollständig verschwunden waren. Die Inschrift des Denkmals war nur schwer zu entziffern. Sie beginnt links oben und lautet, soweit erkennbar, nach Auflösung aller Abkürzungen:

1. Anno Domini 1494 in die sancti bonifatii Obiit
2. ka(theri)na de maguntia mater ipsius Anno Domini ( )
3. Obiit Dominus Dudo lapicide de maguntia
4. vicarius (huius ecclesia) anno Domini ( )[160]) magister valentinus

Damit ist der Platz auf den Rändern erschöpft, die Schrift griff also auf den Grund der Platte über, wo sie in drei Zeilen zwischen den Wappen und Köpfen verzettelt ist. Dort steht noch:

„lapicida — de fre — idbergk
pater — ipsius — quorum
anime — requiescant".

Das „in pace" ist wegen des Raummangels weggelassen, was auch sonst wohl vorkommt[161]).

Daß das Grabmal bereits nach dem Tode der Frau angefertigt wurde beweist neben dem Umstand, daß die auf sie bezüglichen Angaben am Anfang stehen, das Fehlen des Todesdatums bei Vater und Sohn. Daß es bei beiden fehlt, erklärt sich aus der Angabe des „Liber vitae", wonach sie gleichzeitig oder doch bald nacheinander im selben Monat gestorben sind, Verwandte, die an der Eintragung von Jahr und Tag ihres Ablebens Interesse hatten, scheinen sie nicht gehabt zu haben. Sie waren ja auch fremd in der Stadt! Die Frau stammte aus „Olmena", was sowohl Ober- wie Nieder-Olm sein kann, der Mann aus Friedberg in der Wetterau. Er muß freilich lange in Mainz ansässig gewesen sein. Dafür spricht die Herkunft der Frau aus einem Orte der Mainzer Gegend. Wie lange er etwa in Mainz gewesen ist, dafür gibt die Tatsache, daß sein Sohn Dudo 1494 bereits Vikar im Stephansstift war[162]), einen Anhalt. Daß er geweihter Priester war, zeigt der Kelch in seiner Hand. Somit muß er schon im Anfang der Zwanziger gestanden haben, also schon zu Anfang der siebenziger Jahre geboren sein. Die Eheschließung seiner Eltern wäre demnach an das Jahr 1470 heranzurücken. Da aber der oberhessische Fremdling kaum sofort nach seiner Einwanderung ein Mädchen aus der Umgebung von Mainz geheiratet haben dürfte, so ist wohl anzunehmen, daß er damals schon etliche Jahre in Mainz weilte und sich eine Stellung geschaffen hatte, mindestens schon Meister war. Wir kämen damit auf einen Aufenthalt von über dreißig Jahren in dieser Stadt. Das läßt es auch verständlich erscheinen, daß auf dem gemeinsamen Grabstein seine Frau „de maguntia", sein Sohn „lapicide de maguntia", also Sohn des Steinmetzen von Mainz genannt wird. Offenbar war er da ganz heimisch geworden. Er selbst freilich hatte seine Herkunft nicht vergessen

und verleugnete sie nicht, „Valentinus de Freidbergk“ nennt ihn die Grabschrift, die ja zu seinen Lebzeiten, also auch wohl nach seinen Angaben ausgeführt wurde.

Ist nun dieser Steinmetz Meister Valentin, der mit Katherina von Olm verheiratet war und einen Sohn Dudo hatte, mit welchen beiden er im Kreuzgang von St. Stephan zu Mainz begraben liegt, identisch mit dem früher ermittelten von mindestens 1468—1482 nachweisbaren Steinmetzen Meister Valentin? Es liegt ja an sich kein Grund vor, daran zu zweifeln, aber die Genauigkeit verlangt eine Erörterung der Frage. Gegen ihre Identifizierung spricht nichts, dafür sehr viel. Zunächst: Die Zeit, die jener zweite Meister Valentin vermutlich in Mainz gelebt hat, begreift ja auch die des Aufenthalts des ersten Meisters des Namens in sich. Dann: Es stirbt in der in Betracht kommenden Zeit, soweit wir sehen können, nur ein „Meister Valentin Steinmetz“. Weiter: Die angesehene Stellung, die der in St. Stephan begrabene Meister gehabt haben muß, hat der erste Meister ebenfalls besessen. Ferner: Wenn dieser 1482 Werkmann des „Baues zu Mainz“ gewesen ist, so entspricht dem bei jenem die Bezeichnung des Sohnes als „lapicide de Maguntia“. Und schließlich: Der früher nachweisbare Meister wird als Valentin von Hungen bezeichnet. Er kann demnach aus diesem Ort stammen oder doch aus ihm nach Mainz gekommen sein. Gerade dieser Ort aber hatte nicht nur Beziehungen zu der mittelrheinischen Metropole, sondern auch solche zu St. Stephan! Zu dessen Archidiakonat gehörte nämlich die mittelalterliche Pfarrei Ufleyden, der Hungen unterstand[163]). Hungener treten daher häufig in Mainz auf. So verzichtet 1449 Conrad Carnifex von Hungen auf seine Altaristenstelle beim Bartholomäusaltar in der Kapelle St. Nikomed bei Mainz[164]), belehnt Erzbischof Adolf am 10. September 1463 seinen Küchenschreiber Konrad von Hungen mit mehreren Häusern in seiner Hauptstadt[165]). Vielleicht ist der es gewesen, der jenen Meister Valentin nach Mainz brachte. Betrachtet man die Frage unter diesem Gesichtspunkte, so wird man zu der Annahme neigen, daß Hungen der Ort ist, von dem Meister Valentin nach Mainz kam. 1473, da er als von „Hungen“ erwähnt wird, ist die Erinnerung daran, woher er kam, eben noch sehr lebendig gewesen. Die Frage nach seinem Geburtsort aber war für die Menschen des 15. Jahrhunderts, die weder von philologischer Akribie noch von Standesamtsregistern etwas wußten, vermutlich recht gleichgültig[166]). Somit wäre es auch nicht merkwürdig, wenn er nach langem Aufenthalt und in seiner Stellung als Werkmann der Stadt Mainz „lapicida de Maguntia“ genannt worden wäre. Tritt dann neben dieser Bezeichnung noch die „Valentinus de Freidbergk“ auf, so könnte sich das sehr ungezwungen damit erklären lassen, daß dieser Ort der Geburtsort des Meisters ist. Wie wir oben sahen, geht ja diese Bezeichnung vermutlich auf den Künstler selbst zurück, und der wird auf seinem Grabmal wohl seinen Geburtsort angegeben haben. Seinen Geburtsort, der von Hungen nicht mehr als 4½ Stunden entfernt ist[167]). Dieser Platz könnte gut eine der ersten Arbeitsstätten des jungen Meisters gewesen sein.

Wir kennen also einen Steinmetz Meister Valentin, der von etwa 1468 ab in Mainz tätig war, dort schon früh eine angesehene Stellung inne hatte und 1502 in der mittelrheinischen Metropole gestorben ist. Über eins aber

lassen uns die für Mainzer Verhältnisse ziemlich reichlichen Nachrichten völlig im Dunkel: über seine Werke.

Doch da gibt uns wieder die so aufschlußreiche, steinerne Urkunde, des Meisters Familiengrabstein, Licht! Durch ihn kennen wir des Künstlers Wappen. Es zeigt ein liegendes Meisterzeichen mit einem Spitzhammer darüber und zwei gekreuzten Äxten darunter. Dieses Wappen aber befindet sich auch im Gewölbe des Kreuzgangs unmittelbar über der Stelle, wo unten im Boden der Grabstein lag. Nun ist der Stephanskreuzgang mit Wappen übersät. Manche davon treten sogar wiederholt auf. Daß es Stifterwappen sind, ist zweifellos. Soweit ihre Inhaber feststellbar waren, waren es Stiftsherren oder Richter, Handwerker sind nicht darunter[168]). Ist nun das Wappen Meister Valentins hier als Stifterwappen aufzufassen oder als Meisterwappen, als Zeichen, daß er den Stephanskreuzgang erbaut hat? Ich glaube als beides! Daß er oder sein Sohn zu dem Bau beigesteuert haben, schließt ja nicht aus, daß Valentin auch sein Schöpfer gewesen ist. Für dies aber spricht die Größe des Wappenschildes wie seine Anbringung an hervorragender Stelle in nächster Nähe des einzigen Baudatums, das an dem ganzen Kreuzgang zu finden ist. Es ist auf einem großen Schlußstein in den Wolken versteckt, aus denen ein wappenhaltender Diakonengel herauswächst und zeigt in gotisch-arabischen Ziffern die Jahreszahl 1499[169]). Von den Wappen, die der Engel hält, zeigt das linke einen Ast, von dessen unterer Seite ein Zweig mit drei Eichenblättern nach oben wächst. Es findet sich noch zweimal im Südflügel und einmal im Nordflügel des Kreuzgangs. Das Wappen rechts ist ein Halbrundschild mit gleichgeformtem Herzschild. Dreimal tritt es im Südflügel auf, wiederholt im Westflügel. Nach diesem häufigen Auftreten und ihrer Auszeichnung durch die Anbringung neben der Jahreszahl zu urteilen, muß es sich um die Wappen der zwei Hauptwohltäter des Kreuzgangbaues handeln. Als solche aber kommen Meister Valentin und sein Sohn kaum in Betracht. Wenn er trotzdem mit dieser Auszeichnung behandelt wird — wozu noch die kommt, daß er mit Frau und Sohn in der Grablege des Stifts eine Ruhestätte erhielt! — so muß es wohl deswegen sein, weil er der Erbauer des Kreuzgangs gewesen ist. Nach Ausweis der Steinmetzzeichen wie der Formensprache ist er dann aber auch der Erbauer der dem Kreuzgang nach Osten vorgelegten Gebäudegruppe, die aus zwei Kapellen mit durch fünf Seiten des Achtecks geschlossenem Chor und einem sie verbindenden zweigeschossigen Mittelbau besteht[170]), und der Vollender des Turmes, was Falk bereits vermutet hat[171]). Höchstwahrscheinlich sind ihm aber auch der Lettner zuzuschreiben, der leider längst der Zerstörung anheimgefallen ist, und die westliche Sakristei von St. Stephan. Ein Baudatum besitzen wir nur für den Turm, an dem Friedrich Schneider auf einem Eckquader die Jahreszahl 1495 in gotisch-arabischen Ziffern fand, und für den Lettner, der nach Klein 1478 errichtet worden wäre. Eine Quelle gibt dieser Forscher nicht an. Daher möchte ich mich für 1486 entscheiden, von welcher ebenfalls in gotisch-arabischen Ziffern eingemeißelten Jahreszahl ein Trümmerstück, das bei der Wiederherstellung der Kirche zum Vorschein kam, die zweite Hälfte zeigte. All' die angeführten Bauteile zeigen die spätgotische Formensprache, alle zeichnen sich neben der Verwendung derselben Motive durch ein für die Zeit sehr starkes Festhalten an den konstruktiven, beim Maßwerk an den geo-

metrischen Elementen des Stiles aus. Das Überwuchern des Dekorativen fehlt, ebenso wie die Auflösung der Architekturformen in Ast- und Laubwerk[172]).

Unser besonderes Interesse erheischen die Reste des Lettners, große reiche Maßwerkbrüstungen, kleinere Maßwerkbruchstücke, Konsolen und Baldachine.

Die Brüstungen nun zeigen dieselben Maßwerkformen wie die Fenster des Kreuzganges, des Turmes, des Kapellenbaues, wie wir ihn kurz nennen wollen, und der westlichen Sakristei. Das beherrschende Motiv ist der von einer gerundeten, beiderseitig mit Nasen besetzten Speiche geteilte Kreis. Mit den andern Maßwerkresten steht es genau so. Sie zeigen flache Rundbogen in die zwei kleinere, nasenbesetzte einbeschrieben sind, über denen ein großes, nach unten spitz verzogenes Oval den Raum füllt, während den Zwickel zwischen je zwei Rundbogen ein gleiches, kleines einnimmt,

Höchst interessant sind die Baldachine. Sie springen mit vier Seiten eines Fünfecks aus der Wand vor. Die drei freiliegenden Ecken werden von Fialen eingenommen. Diese haben ungegliederte, rechteckige Füße, über denen sich der schlanke Leib erhebt, der auf drei Seiten von durch Kielbogenblenden belebten und durch Kreuzblumen gekrönten Giebeln abgeschlossen wird. Die Grate der Riesen sind mit Krabben besetzt und waren jedenfalls auch mit Kreuzblumen verziert. Zwischen die Fialen sind Kielbogen eingespannt, in die ein flacher, mit zwei Nasen besetzter Rundbogen eingeschrieben ist. Auch die Außenseiten der Kielbogen sind mit Kriechblumen geschmückt. Den Abschluß bildeten wohl auch hier Kreuzblumen. Die Unterseite des Baldachins ist als fünfteiliges Sterngewölbe gebildet. Der Schlußstein ist unverziert. Die Gewölberippen sind unprofiliert, sonst herrschen die bisher überall angetroffenen spätgotischen Hohlkehlprofile.

Interessant ist nun, daß diese Baldachine aus demselben Tuff gefertigt sind, der zu den spätesten Schlußsteinen des Kreuzganges verwandt wurde

Dagegen sind die zugehörigen ebenfalls achteckigen mit Platte, Schräge und Hohlkehlen profilierten Sockel aus Sandstein gearbeitet. Die laubwerkgeschmückten Zapfen jedoch, die diese Sockel nach unten abschließen, sind wieder aus dem Material der Baldachine hergestellt.

Was aber unter diesen Baldachinen auf den Konsolen stand, das ist verloren. Es muß eine stattliche Reihe von etwa 1 m hohen Figuren gewesen sein. Noch heute sind acht Baldachine ganz oder in Resten erhalten. Jedenfalls ist sicher, daß der Lettner nicht nur als Denkmal der Architektur, sondern auch der Plastik angesehen werden muß.

Einen reichen, plastischen Schmuck hat aber auch der Kreuzgang aufzuweisen. Von ihm ist freilich ein Teil erneuert oder ersetzt, ein anderer Teil gehört zweifellos einer zu vermutenden ersten Bauperiode des Kreuzgangs an.[173]) In die Zeit seiner Vollendung durch Meister Valentin lassen sich mit Sicherheit neben Stifterwappen verweisen:

Im Westflügel ein Lukasochse, im Ostteil des Nordflügels ein Brustbild Gottvaters segnend in Wolken, im kapellenartig verbreiterten Westteil der bereits angeführte Wappenengel von 1499, den vier kleine Schlußsteine mit den Evangelistensymbolen umgeben. Alle sind aus Brohler Tuff. Der Gottvater ist mit Gyps ergänzt.

Er wie die fünf Schlußsteine mit Evangelistensymbolen sind zweifellos Werkstattarbeiten. Der nach links schreitende Lukasochse, der ein an beiden Enden aufflatterndes Spruchband mit den Minuskelbuchstaben l. v. c. zwischen den Füßen hat, bietet kein besonderes Interesse. Mehr schon der Gottvater.

Imponierend wirkt der bärtige Mann mit dem schmalen Oberschädel, den verkniffenen Chinesenaugen, der geraden aber unfeinen Nase, den dicken Backen und dem schiefen Mund durchaus nicht. Durch seine Haarfülle und ihre merkwürdige Verteilung ist er interessant. Sowohl das Haupthaar wie der Bart und Schnurrbart wird in einzelne gesträhnte Locken zerlegt, die sich wie Schlangen winden und am Ende einrollen. Dabei ist die Anordnung keineswegs symmetrisch zu nennen. Seltsam ist auch, daß die Scheitelung des Haupthaars in der Mitte durch die Ausrasierung des Kinns und das Zusammen- und wieder Auseinanderfließen der Bartmassen unter ihm gewissermasen wieder aufgenommen wird. Ganz conventionell ist der Wolkenkranz behandelt. Wie gesagt, eine Werkstattarbeit, aber keine uninteressante. Bei den noch zu behandelnden fünf Schlußsteinen der Westhälfte des Nordflügels sehen wir uns vor ganz anderen Schöpfungen. Mit deu beiden, zuletzt besprochenen haben sie nichts gemein, als das Material, den Brohler Tuff.

Wir beschäftigen uns zunächst mit den vier Evangelistensymbolen. Von ihnen sind der Mathäusengel und der Lukasochse in einfache Kreise hineinkomponiert, während der Johannesadler in einem Vierpaß, der Markuslöwe in einem gedrückten Vierpaß mit Ecken auf den Schnittpunkten der Kreissegmente untergebracht ist. Noch verschiedener als die Rahmen sind die unbeschriebenen Spruchbänder behandelt. Beim Löwen ist das Band in regelmäßigem Wechsel zwischen den Beinen durchgezogen und an den Enden einfach gerollt. Gleiche Endigungen zeigt das des Ochsen, aber es ist um die beiden Hinterbeine herumgeschlungen. Das des Adlers ist an den Enden viel stärker eingerollt, ebenfalls zwischen den Klauen des Vogels durchgezogen, aber dann auf beiden Seiten stark verschlungen. Beim Engel endlich liegt es in einer grossen Schleife über dem rechten Arme, faßt es etwas oberhalb der eingerollten Enden. Die Anordnung der Spruchbänder zeigt, wie die der Flügel das Streben den Raum bis auf den letzten Rest zu füllen. Bei den Tieren sind die Flügel gekreuzt, — bei dem Adler fast im rechten Winkel — bei dem Engel sind sie symmetrisch von der die Mittelachse behauptenden Figur nach den Seiten auseinander gestreckt.

Die Behandlung der Flügel, wie des Gefieders beim Adler ist streng stilisierend, und von fast metallischer Schärfe. Ihre Ränder sehen aus wie Ähren, die Flugfedern wie Dachziegel.

Dabei ist die Bewegung der Tiere sehr lebendig, und wenn auch von Naturwahrheit bei ihnen wie bei all' den heraldisch stilisierten Tierfiguren des Mittelalters keine Rede sein kann, wenn auch Löwe und Ochse höchst unbeholfen daher tappen, der Löwenkopf mit seiner gekämmten Mähne trotz dem aufgesperrten Rachen mehr an einen zahmen Pudel als an den Wüstenkönig erinnert, und die kleinen, ösenartigen Ohren, die er mit dem Lukasochsen gemein hat, geradezu komisch wirken, so sticht doch ihre

sehnige Magerkeit sehr wohltuend von der verschwommenen Fettigkeit der beiden anderen Schlußsteine aus Brohler Tuff ab.

Ein bedeutend höheres Interesse als die Tiere besitzt für uns der Engel. Wie er sein Spruchband präsentiert, ward bereits erwähnt. Er hat sich aufs rechtc Knie niedergelassen, sein aufrechter Oberkörper ist wie sein ovales Gesicht streng frontal gehalten. Letzteres wird von reichen Locken umrahmt, die oben vom Wirbel leicht nach rechts und links ausschwingend, am Ende sich einrollend, ziemlich tief in die Stirne hineinhängen, an den Seiten aber sich schraubenförmig aufrollen. Die Stirne selbst ist leicht gewölbt, die Augenbrauenbogen sind flach geschwungen und überschatten die feingeschlitzten, mandelförmigen Augen. Die Nase ist schmal, aber stark in den Flügeln, die Lippen sind außerordentlich voll, das Kinn ist breit und kräftig. Der Hals verschwindet unter einem stark gedrehten Humerale. Interessant ist die Gewandbehandlung. Das lange weite Gewand ist gegürtet. In dem blusenartig wirkenden Oberteil streben die Falten fast radia aber gerade vom Humerale herunter. Sie sind tief eingeschnitten und laßen zwischen sich Stege von verschiedener Breite stehen. Diese Stege sind zum Teil am oberen Ende mit leichten Vertikalrillen eingekerbt. Während der linke Ärmel nur wenige Falten zeigt, staut sich über dem ausgestreckten rechten Arme ebenfalls der Stoff, und es entstehen auch hier tiefe parallelle Falten mit schmalen, trennenden Stegen dazwischen. Wie schon bemerkt, behauptet der Engel genau die Mitte, des Kreises. Das wird durch den einen Faltensteg vor der Brust noch besonders betont. Aber auch in den unteren Gewandpartien wird es noch deutlich. Zwischen dem zum Boden gesenkten rechten, und dem erhobenen, linken Knie geht da eine breite, tiefe Falte ziemlich in der Mitte herunter, knickt dann im stumpfen Winkel um und verläuft nach rechts unten. Sie hilft damit den stark durch das Gewand sichtbaren, rechten Oberschenkel rahmen, der innen außerdem, noch von einer kleinen Falte umzogen wird, die das Motiv der großen wiederholt. Außen rahmt diese ruhige Fläche in dem Faltenmeer zunächst eine kleine Falte, die fast als Gegenstück derjenigen auf der anderen Seite betrachtet werden kann. Sie wird wiederum von zwei stumpfwinklig zusammenstoßenden Falten umklammert, die vereint das Motiv der großen Mittelfalte aufnehmen und es zugleich variieren. Von ihnen ist der Steg der unteren außen tief eingekerbt, während der breite der oberen es innen am gemeinsamen Schnittpunkt ist, so daß der untere Faltensteg Z— förmige Gestalt annimmt. Seine Einkerbung korrespondiert aber wieder mit einem eckigen Faltennest unter dem Fuß, der ebenso wie der Oberschenkel deutlich durch das Gewand durchscheint, von dem er überflutet wird. Es endigt hier in einem trichterförmig fallenden Zipfel, der leicht eingedrückt ist. Von ihm führt eine S-förmig geschwungene Saumlinie hinüber unter das Falten-Z. Bemerkenswert ist wieder, daß zwischen dem Faltensystem am Ende, und dem am Knie eine ganz ruhige, ungegliederte Gewandfläche sitzt. In der anderen Hälfte der unteren Partien beherrscht das linke Bein die ganze Faltenbildung. Vom Knie streben links und rechts gerade Falten herunter, die unten umknicken, wobei sich die Enden übereinander schieben. Zwischen den Falten ist wiederum eine ruhige, gerade Stoffbahn. Ein Faltenknick

innen vermittelt die Verbindung mit dem System der Mitte, der breit nach rechts ausladende Gewandzipfel bildet ein Gegengewicht zu dem großen Knick nach links auf der anderen Seite. Auch dieser Gewandzipfel ist am inneren Ende eingedrückt.

Bemerkenswert ist neben einem starken Streben den Raum zu füllen eine Vorliebe für vertikale Parallelfältelung, für Rahmenwirkungen, für ruhige Gewandinseln inmitten reicher Faltenwogen, für feines Abwiegen und Gegeneinanderklingenlassen der einzelnen Motive, sowie für die Bildung regelmäßiger Figuren wie Z. und S., aber auch solcher geometrischer Art, wie in dem fast trapezförmigen Faltennest ganz links unten und in dem großen Faltenrahmen um den rechten Oberschenkel.

Der große wappenhaltende Engel des mittleren Schlußsteins[174]) ist dem eben besprochenen eng verwandt, ist sein Bruder, aber kein zum Verwechseln ähnlicher Zwillingsbruder. Schon um deswillen nicht, weil er nur als Kniestück gegeben ist, und weil er über der faltenreichen Albe die gekreuzte Stola trägt. Aber sein Amikt ist genau so behandelt wie das des Matthäusengels. Auch das Oberteil des Gewandes ist wie die Gürtung, dem des anderen fast gleich. Nur führt das höhere Relief zu tieferem Einschneiden der Falten, zu stärkerem Hervortreten der Stege. Das Andrücken der Oberarme an den Körper aber bewirkt, daß die Linien an den Seiten sich leicht krümmen, während die mittleren Falten hier genau so gerade hinunterstreben wie dort. Ein mittlerer Faltensteg, der in der Verlängerung der Nasenlinie des wiederum streng die Mitte des achteckigen Schlußsteins einhaltenden Engels liegt, ist genau wie dort in der unteren Gewandpartie sogar noch bestimmter, durch einen schmalen, aber deutlich betonten Faltensteg fortgesetzt. Sehr merkwürdig ist nun wie hier die Falten von beiden Seiten über die Knie weg nach der Mitte laufen. Dabei tritt dasselbe Streben nach Parallellität, aber auch nach Variierung und gegensätzlicher Wiederholung der Motive zu Tage wie bei dem anderen Engel. Auch die stumpfwinkligen Knicke großer Faltenzüge kehren wieder. Ebenso sind die Quetschfalten an den Ärmeln fast identisch. Anderes tritt zurück. So besonders die ruhigen Gewandflächen. Sie wären freilich hier auch neben den breiten Flächen der Wappen völlig unerträglich, während die enge, parallelle Vertikalfältelung dazu den angenehmsten Gegensatz bildet. Auch für jenes Spielen mit besonderen Faltenfiguren ist hier kein Platz. Selbst die so charakteristischen Rahmenwirkungen scheinen auf den ersten Blick zu fehlen Aber sie sind doch da. Die Flügelkanten schmiegen sich wie schützend um die Wappen! Sehr merkwürdig und innig der Neigung zum Figurenbilden verwandt, ist dann auch die fast symmetrische Haltung der Arme, die mit den Flügelkanten und den oberen Flügelrändern zusammen ganz gleiche, fast herzförmige Stücke aus dem Flügelhintergrund herausschneiden. Etwas Ähnliches ist in der Verwertung der gekreuzten Stola zu verspüren. Sieht man näher zu, dann bildet sie nicht nur einen ruhigen Streif in dem Faltengewimmel, sondern betont die Mitte der ganzen Komposition und die Hauptdiagonalen. Die Verlängerung der beiden Stolastreifen muß die Flügelecken treffen. Wie man sieht, ist die innere Verwandtschaft der beiden Engel noch viel größer als die äußere. Die haben wir jetzt noch in Gesicht und Händen festzustellen.

Letztere sind bei beiden Figuren breit und kräftig, haben aber schmale, lange Finger, die gut verstanden, aber nicht im Einzelnen durchgebildet sind.

Detailreicher ist dagegen, wie natürlich, bei dem großen Engel das Gesicht. Von der Kopfform abgesehen, fällt bei ihm zuerst wieder das Rahmende des Lockenwaldes auf. Nur sind hier, wo es möglich war wegen des höheren Reliefs in die Tiefe zu gehen, die einzelnen Locken freier herausgearbeitet, ringeln sie sich nicht wie bei dem Matthäusengel von vorn nach hinten, sondern von hinten nach vorn. Sie kommen aber wie bei jenem vom Scheitel her. Merkwürdig ist nun, daß hierbei wieder die Mitte über der Nasenwurzel durch zwei kleine Lockenringel markiert ist, die auf jeder Seite von einer großen, ihnen zugekehrten Lockenschnecke flankiert werden. Eine ähnliche, kleinere Lockenschnecke findet sich noch über dem rechten Ohr wie an dem Ende der Lockenreihe über der linken Schulter. Dazwischen sind nur Lockenringel, die auf der rechten Seite mehr zusammengehalten, auf der linken mehr aufgelockert sind. Hier macht die ganze Haarpartie einen schraubenähnlichen Eindruck. Die Locken hängen auch hier tief in die Stirn herein. Die Nase ist kräftig, die Nasenflügel sind scharf abgesetzt. Die Lippen sind stark, der Venusbogen ist, wenn auch nicht aufdringlich, betont. Im Kinn finden wir das „menton carré" des Matthäusengels wieder. Von den Augen ist nur das rechte unberührt. Im Gegensatz zu denen des Matthäusengels, die etwas schläfrig geschlossen sind, ist es weit geöffnet in kindlichem Staunen. Das kann aber nicht verkennen lassen, daß wir das gleiche Auge vor uns haben. Ein Blick auf die Führung des oberen Lides zeigt das. Die Augenbrauenbogen sind freilich weniger stark gebildet, allein das bedeutet nicht viel; denn, wie oben bereits berührt wurde, ist bei dem Wappenengel ein kindliches Gesicht mit all' seiner Weichheit gegeben, während in dem Matthäusengel mehr ein Jünglingsgesicht erscheint.

Die fünf Schlußsteine, besonders die mit den Engeln zeigen Qualität, und wenn sie, was kaum zu bezweifeln ist, in der Bauhütte des Kreuzgangs angefertigt wurden, so liegt die Frage nahe, ob wir in dem Haupt Meister Valentin vielleicht nicht nur einen Architekten, sondern auch einen Bildhauer zu erblicken haben. Die Frage liegt umso näher als ja auch der Lettner einen reichen Skulpturenschmuck besessen haben muß.

Aber nicht nur aus diesen Gründen drängt sie sich uns auf, sondern noch aus einem anderen und sehr gewichtigen. Wenn ein Künstler dreißig Jahre in einer Stadt lebt und dort eine angesehene Stellung einnimmt, so muß die sich wohl auf Werke gründen, die er in ihr oder ihrer Umgebung geschaffen hat. Nun haben wir bisher nur die Arbeiten, die in den neunziger Jahren in St. Stephan ausgeführt wurden, als Valentins Werk feststellen können. Um ein Menschenalter auszufüllen, reichen sie aber nicht aus. Ja, es fragt sich, ob sie überhaupt die ganze Kraft des Meisters in Anspruch genommen haben.

Nun könnte man ja glauben, daß es nach der Katastrophe von 1462 in Mainz viel zu tun gab. Damals wurden 150 Häuser zerstört[175]) und das Dominikanerkloster ward schwer beschädigt. Für dessen Wiederherstellung wurde 1466 gesammelt und schon 1464 machte dafür Konrad Rau von Holzhausen aus seinem Testament Zuwendungen[176]). Dafür könnte Valentin tätig gewesen sein. Seine Frau wird ja als Wohltäterin des

Klosters erwähnt[177]), und wir wissen, daß in Mainz es in dieser Zeit gang und gäbe war, daß Künstler für Aufträge von Kirchen sich dadurch erkenntlich zeigten, daß sie bei ihnen bestehenden Bruderschaften beitraten oder Stiftungen für sie machten[178]). Aber es fehlen uns die Nachrichten darüber, daß dem auch in unserem Falle so gewesen ist. Sonst lag die Bautätigkeit, wie neuere Forschungen gezeigt haben, sehr darnieder und wollte sich gar nicht beleben[179]). Immerhin fallen einige Kirchenbauten in diese Zeit. So wird 1475 die Weißfrauenkirche erweitert[180]), 1481 die Neuenkapelle bei St. Ignaz errichtet[181]), 1499 die Kirche der Reuerinnen in Weisenau erbaut[182]). Daneben finden 1486 an St. Alban Wiederherstellungsarbeiten statt[183]). Sehr viel ist das nicht. Und es gibt damals eine Menge Steinmetzen in Mainz, die an diesen und den etwaigen Privatbauten tätig gewesen sein können. Ob aber gerade Meister Valentin dabei beteiligt war, ist zur Zeit nicht festzustellen. Für die Bauunternehmungen am Dom müssen wir ihn jedenfalls ausscheiden; denn Dombaumeister war er nie. 1463 bis mindestens 1473 versah dies Amt Nicolaus Eseler[184]), von 1481 ab Nicolaus Quecke[185]). Da dieser bereits im Kapitelsprotokoll vom 9. Juli 1473 als Parlier auftritt und in dem vom 27. November desselben Jahres mit dem Wiedergutmachen der Fehler des Nicolaus Eseler betraut wird[186]), so hat er wohl auch, falls wirklich eine Zeit lang die Stelle des Dombaumeisters selbst freiblieb, diese verwaltet, wahrscheinlicher ist, daß er gleich an Eselers Stelle trat.

Was Valentin etwa als „geschworener Workmann des Baues zu Mainz“ für Obliegenheiten hatte, wissen wir nicht. Vielleicht ist er als solcher ebenso wie Hans von Hadamar nur ein Baudeputierter des Rates oder des Domkapitels gewesen, wofür sonst freilich der Titel „Baumeister“ gebräuchlich ist[187]). Jedenfalls kann unter dem „Bau von Mainz“ nach dem obigen nicht der Dom verstanden werden. Aber auch für den einzigen andern Bau, der in Betracht käme, für den der Martinsburg, scheidet Meister Valentin aus, denn deren Erbauer kennen wir: Es ist Henne Mor[188]).

Und hier ist der Punkt, von dem aus sich eine Aussicht auf die Lösung des Valentinusproblems bietet. Henne Mor, der seit 5. August 1468 in Mainz nachweisbar ist, wird wiederholt als Zimmermann bezeichnet[189]). Er war aber doch auch Baumeister. Es ist ja nicht selten in dieser Zeit, daß ein Mann mehr als eine Kunst ausübt[190]), und neuere Forschungen haben klärlich bewiesen, daß der „uomo universale“ in diesem Zeitalter durchaus kein Alleinbesitz Italiens war[191]). Wir wissen auch, daß z. B. Veit Stoß in Krakau und Nürnberg vom Rat als Sachverständiger in Baufragen bemüht wurde[192]). Das drängt die Frage förmlich auf: Ist die Lücke im Schaffen Meister Valentins etwa dadurch zu erklären, daß er nicht nur Baumeister, vielleicht im Hauptberuf überhaupt nicht Baumeister, sondern Bildhauer war? Denn beides kann ja „lapicida“ bedeuten![193])

Nun haben wir oben gesehen, daß der Stephanskreuzgang unter seinem reichen Skulpturenschmuck eine Gruppe aufzuweisen hat, deren Hauptstücke sich sowohl durch ihre Qualität wie durch den Ort ihrer Aufstellung auszeichnen. Wir haben erkannt, daß der Lettner ebensosehr ein Werk der Plastik wie der Architektur gewesen ist.

Nun haben aber unsere stilkritischen Untersuchungen gezeigt, daß

die Skulpturen alle Merkmale der Kunst des Strohutmeisters zeigen. Die Diakonengel gleichen denen auf den Grabmälern wie Brüder und unter den Wappen findet sich einer mit einem Löwen, der genau mit denen auf den beiden unteren Schilden des Denkmals Adalberts von Sachsen übereinstimmt. Es ergab sich ferner, daß auch der Tuff, aus dem sie und die Baldachine des Lettners gemeißelt sind, von dem großen unbekannten Bildhauer verwandt wurde, ja wir sahen diesen in der Gegend tätig, aus dem dies Material stammt, in der vorderen Eifel in Münstermaifeld. Nehmen wir noch hinzu, daß die Architekturformen beider Künstler die gleichen sind, was am schlagendsten bei den Baldachinen des Lettners zu Tage tritt, die mit denen des Adalbertdenkmals nahezu identisch sind, so muß sich der Gedanke, daß der große Unbekannte niemand anders ist als Magister Valentinus lapicida de Freidbergk mit Gewalt aufdrängen.

Und dafür spricht in der Tat außer dem schon Angeführten sehr viel. In erster Linie dies: Die Zeit der Tätigkeit Meister Valentins in Mainz deckt sich genau mit der des Strohutmeisters. Und wenn dessen Stil plötzlich aufhört, wenn 1503 nur noch ein mittelmäßiges Schulwerk ihn vertritt, und von 1504 ab eine ganz andere Richtung in der Mainzer Plastik erscheint, die, die heute unter dem Namen Backoffen geht, so findet das am leichtesten seine Erklärung, wenn der ältere Meister damals gestorben ist. Magister Valentinus aber ist im April 1502 gestorben. Und er ist wohl bald nach 1462 nach Mainz gekommen. Seit 1464 aber konnten wir die Spuren des Strohutmeisters verfolgen.

Meister Valentin kam aus der Wetterau, die Gönner des Strohutmeisters sind vorwiegend Nassauer und hessische Herren. Volpert von Ders gehört das erste Denkmal im Mainzer Dom an, das seinen Stil voll entwickelt zeigt. Mit Volpert von Ders hatte Meister Valentin 1473 die denkwürdige Besichtigung des Turmbaues vorgenommen, die zur Mattsetzung der Eseler führte. An dieser Besichtigung nahm aber auch Berthold von Henneberg teil, der als Auftraggeber für das Denkmal Adalberts von Sachsen in Betracht kommt.

Sehen wir hier Meister Valentin und den Strohutmeister in denselben Kreisen, so sind sie das ja auch in St. Stephan. Dort stehen zwei der Hauptwerke des Bildhauers, beider Stifter aber waren auch Stifter beim Kreuzgangbau. Und gerade der Engel von 1499 hält dieselben Stifterwappen, die sich am Tabernakel von 1500 finden! Aber auch eins der Steinmetzzeichen vom Stephanskreuzgang findet sich an einem Werk des Strohutmeisters wieder, das nebenstehende Zeichen kommt auch am Portal der Cornelienkirche vor.

Und weiter: 1482 wird Meister Valentin zum ersten Mal in Verbindung mit St. Stephan genannt, 1485 liefert der unbekannte Bildhauer das Strohutdenkmal dorthin.

Aber noch ein anderer gewichtiger Umstand spricht für die Gleichsetzung der beiden Meister: Der Grabstein Valentins und der Seinen läßt, so abgetreten er ist, deutlich erkennen, daß er in die Sachsengruppe gehört. Und in ihr steht er wieder dem Denkmal des Theoderich Kuchenmeister und seiner Mutter am nächsten. Der terminus post quem für die Entstehung dieses Werkes aber ist 1493, für die Grabplatte im Stephanskreuzgang 1494.

Bedarf es noch eines besonderen Hinweises darauf, daß der Strohutmeister 1484 auch in Bernhard von Breidenbach einen Gönner gewann, der damals Mitglied des Ordens der Heiligen Katharina vom Berge Sinai geworden war, eines Ordens, dem auch Volpert von Ders angehörte? Daß Bernhards Stiftung in Liebfrauen stand, für das derselbe Meister später die Grablegung lieferte?

Und fiel nicht bei dem Strohutmeister das starke, architektonische Gefühl auf, das sich in seiner Kompositionsweise ebenso kundgab wie in der Rahmung seiner Werke, das ihn bei einer seiner besten Schöpfungen zu einem für unser Empfinden unverständlichen Mißgriffe führte?

Und schließlich: Des Meisters Kopfideal war der chattische Langschädel. Aus dem alten Chattenlande, aus Friedberg in der Wetterau aber stammt Magister Valentinus lapicida de Moguntia.

Kann es da überhaupt noch ein Bedenken geben, das eine Gleichsetzung der beiden Meister verhindern kann?

Es gibt eines, und zwar ein sehr gewichtiges. Valentin hatte ein Meisterzeichen. Auf keinem der Werke aber, die wir dem Schöpier des Strohutdenkmals zuschrieben, findet es sich. Sollte man nicht annehmen, daß er es auf ihnen angebracht hätte? Der Einwand sieht sehr bedenklich aus, er ist es aber ganz und gar nicht. Denn ist der Gebrauch der Meisterzeichen schon bei den Baumeistern sehr willkürlich gewesen, so scheint er bei den Bildhauern damals ganz regellos gewesen zu sein. So hatte Hans Backoffen ebenfalls ein Meisterzeichen: Es ist auf keinem der Werke zu finden, die heute unter seinem Namen gehen! [194]) Auch Veit Stoß hat nicht alles signiert.

Am Mittelrhein aber sind nach meinen bisherigen Beobachtungen die signierten plastischen Werke der gotischen Zeit durchweg geringere Arbeiten wie etwa das Aschaffenburger Ebbrachtepitaph. Erst in der Renaissancezeit werden die Signaturen häufiger. Somit fällt dies gewichtige Bedenken gegen die Identifizierung der beiden Meister weg. Dagegen spricht das völlige Erlöschen des Stils nach dem Tode des Meisters sehr dafür, daß er keinen Sohn hatte, der seine Werkstatt weiterführte. Meister Valentins Sohn Dudo aber war Kleriker und sank mit dem Vater ins Grab. So wird man den spätgotischen Mainzer Baumeister Magister Valentinus lapicida de Moguntia für den Schöpfer auch der plastischen Werke halten dürfen, die hier zusammengestellt wurden.

X. Des Meisters Einfluß.

Es ist klar, daß diese gewaltige Künstlerpersönlichkeit, die ein nahezu vierzigjähriges Wirken entfaltet hat, keinen geringen Einfluß ausgeübt haben muß. Bei der Nachforschung nach ihm interessiert in erster Linie sein Verhältnis zu dem Mann, der in Mainz sein Erbe gewesen ist, zu Hans Backoffen von Sulzbach. Paul Kautzsch, der ein umfängliches Buch über diesen Künstler geschrieben hat, läßt ihn etwa 1504 unmittelbar aus der Schule Riemenschneiders nach Mainz kommen [195]). Er hat diese Meinung mit großer Energie gegen P. F. Schmidt verteidigt, der den Meister für einen Schüler Hans Seyfers hält und die zweifellos vorhandenen Einflüsse von Riemenschneider her durch diesen vermittelt sein läßt [196]). Dem hat Franz Rieffel

beigepflichtet[197]). Er hat vor allen Dingen auf die schweren, chronologischen Bedenken aufmerksam gemacht, die der Annahme Kautzsch's entgegenstehen. Dieser glaubte nach dem Porträt des Künstlers an der Kreuzigungsgruppe bei St. Ignaz schließen zu dürfen, daß Hans Backoffen ein ziemliches Alter erreicht habe und wohl um 1450 geboren sei[198]). Rieffel sagt dagegen mit Recht: „Wenn Backoffen schon 1450 geboren wurde, so kann ich ihn mir nicht gut als Schüler des 1468 geborenen Riemenschneiders vorstellen. Andererseits leuchtet nicht recht ein, daß ein in den Sechzigern stehender Meister auf einmal noch ein so „modernes" Werk, wie das nicht vor 1514 begonnene Gemmingendenkmal schafft[199])."

Man muß Rieffel in beiden Stücken Recht geben. Die Künstler sind zweifellos etwa gleichaltrig gewesen, somit ist die Möglichkeit, daß der eine der Schüler des anderen war, gering, man darf wohl ruhig sagen, undenkbar. Rieffel hat aber auch Recht, wenn er das hohe Alter Hans Backoffens bezweifelt. Er tut es aus künstlerischen Gründen. Sie finden eine treffliche Unterstützung darin, daß das Porträt, auf das Kautzsch seine Annahme stützte, überhaupt nicht alt ist! Kautzsch kennt das Denkmal eben nur in der restaurierten Gestalt. Es gibt aber eine Hertel'sche Photographie vor der Restauration, auf der deutlich zu erkennen ist, daß das Gesicht vollständig zerstört war. Somit kann man mit dem Porträt nichts anfangen. Man braucht es aber gar nicht, um festzustellen, daß Backoffen jedenfalls nicht jünger war als Riemenschneider. Die zwölf Jahre Unterschied zwischen seinem und jenes Tod sprechen doch stark genug. Man wird sein Geburtsjahr ruhig um 1460/65 annehmen dürfen. Dann hätte er das Gemmingendenkmal etwa mit fünfzig Jahren geschaffen, und das kann man sich wohl vorstellen. Ebenso wie man sich den wundervollen Grabstein des Lutern in Oberwesel sehr gut als das Werk eines angehenden Fünfzigers denken kann. Dazu stimmt aber auch, daß er um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts in der Sonne fürstlicher Gnade erscheint. Dass er die erst als alternder Mann errungen, ist ebenso unwahrscheinlich, wie, daß sie einem Jüngling zu Teil geworden sein soll. Man wird also mit dem Ansatz seiner Geburt um 1460/1465 wohl der Wahrheit am nächsten kommen[200]). Die Anfänge der künstlerischen Tätigkeit Hans Backoffens müssen demnach in die Zeit um 1480 fallen. Ueber das Jahr 1504 hinaus hat nun aber Kautzsch sein Schaffen nicht verfolgen können[201]). Und doch muß vor dieser Zeit eine reiche Entwicklung liegen, denn Backoffen steht 1504 als fertiger Künstler von ausgeprägter Eigenart vor uns. Sollte aus all' den Jahren vorher kein einziges Werk seiner Hand erhalten sein? Das scheint doch wenig wahrscheinlich. Es gilt also zu suchen. Nun hat Dehio schon die Vermutung ausgesprochen, daß Backoffen auch der Schöpfer des Denkmals Diethers von Isenburg sein könnte, das er um 1502 ansetzt[202]). Kautzsch hat das abgelehnt[203]). Ich konnte mich mit dem Gedanken auch nicht befreunden, glaube aber jetzt, daß Dehio richtig vermutete. Warum, werde ich weiter unten ausführen. Zunächst möchte ich darauf hinweisen, daß Kautzsch bereits bei Besprechung des Hennebergdenkmals erkannte, daß die Errungenschaften des Strohutmeisters im Porträt und in der Wiedergabe des Körpers „offenbar auch auf den von Riemenschneider geschulten Backoffen nicht ohne Einfluß geblieben" sind[204]). Ebenso ist ihm die starke Anlehnung an frühere Mainzer

Denkmäler in der Anlage nicht verborgen geblieben, insbesondere an die des Adalbertdenkmals[205]). Seltsam ist nur, daß er nicht selbst gefühlt hat, daß er fast ebenso viel für den Zusammenhang mit dem Strohutmeister vorbringt, wie gegen den mit Riemenschneider[206]).

Unter diesen Umständen hat man wohl ein Recht, die Frage aufzuwerfen, ob Backoffen nicht doch aus der Schule des Strohutmeisters hervorgegangen ist und später Einflüsse von Riemenschneider und Hans von Heilbronn empfangen hat.

Um 1480 glaubte ich die Anfänge seiner Tätigkeit ansetzen zu sollen. Aus dieser Zeit sind in Mainz in der Tat zwei Werke erhalten, die frühe Arbeiten Hans Backoffens sein könnten: die beiden alten Seitenfigürchen des Adalbertdenkmals. Wie wir sahen, sind sie wahrscheinlich in der Werkstatt des Strohutmeisters und nach dessen Entwürfen entstanden, aber zweifellos nicht von ihm selbst, sondern von einem jüngeren Künstler von stark dekorativer Begabung und großer Neigung zum Malerischen ausgeführt. Spricht das nicht stark für Backoffens Urheberschaft? Aber es gibt noch etwas, was sehr entschieden für sie spricht: der Christusknabe! Er erinnert außerordentlich stark an die Putten Backoffens. Was aber noch wichtiger ist: Gerade an diesem Denkmal findet sich an der Hauptfigur über dem linken Fuß jenes sonderbare, blattartige Faltengebilde, das wie eine Weissagung auf die beliebten Motive dieser Art bei Backoffen erscheint. Und merkwürdig, ein ähnliches Faltengebilde tritt bei der Madonna über dem rechten Knie auf. Nun verschwindet freilich der Verfertiger der beiden Figuren in der nächsten Zeit vollständig aus Mainz. Wo ist er hingekommen?

Börger hat das Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, daß in dieser Zeit Mainzer Bildhauer ein großes Werk in Bamberg ausführten[207]). 1489 hat der Mainzer Erzbischof Berthold von Henneberg mit dem Stift Bamberg einen Vertrag abgeschlossen, worin er sich bereit erklärte, seinem 1487 verstorbenen Bruder, dem Bischof Philipp von Henneberg, ein Denkmal zu errichten. Börger hat nun dieses Denkmal neben dem des Diether von Isenburg abgebildet und die auch von Kautzsch angenommene Ansicht vertreten, daß beide von einem Künstler angefertigt wurden. Er stützt sich hauptsächlich auf die Aehnlichkeit des Bamberger Denkmals mit der Statuette links unten am Isenburgdenkmal. Auch meint er, jenes zeige eine so „utrierte Eckigkeit", wie man sie schwerlich wiederfinden könne, während dieses eine gewisse Trockenheit in der Gewandbehandlung aufweise. Beides ist richtig. Die Denkmäler stehen sich auch in der Tat sehr nahe, aber das in Bamberg steht auch dem des Adalbert von Sachsen nicht fern. Schon der Aufbau erinnert daran. Die Pfeilersockel und vor allen Dingen ihre Kapitäle sind mit denen dort und an den verwandten Werken fast identisch. Auch die schwere Konsole ähnelt mehr denen des Adalbert und ist denen der Seitenfiguren dort nächst verwandt. In der Figur aber findet sich die scharfe Herausarbeitung der Faltenstege wieder, tritt wie dort das rechte Knie stark hervor, ist es von einem Stege gerahmt. Auch bildet die Alba beim Aufstossen am Boden ähnliche Figuren, und vor allen Dingen ist die Neigung zum Vertikalismus und Paralellismus hier noch sehr stark. Man beachte nur einmal die Vertikale, die links neben dem Stab hervorsieht

und die paralellen Vertikalen rechts, aber auch die paralell vom linken Arm nach dem rechten Bein schräg herunterstrebenden Faltenstege, die Art, wie sie am Ende brechen und das merkwürdige Klammergebilde, mit dem der mittlere um den Faltensack zwischen den Knien herumfasst. Es ist sicher, die beiden Denkmäler stehen einander sehr nahe, aber von dem Strohutmeister ist das Bamberger nicht. Die Standfestigkeit seiner Figuren ist noch fühlbar, wird aber von einer pathetischen Schwingung zurückgedrängt, die jenem ganz fremd ist, ebenso fremd, wie der versonnene Ausdruck des Gesichts und dessen Detailreichtum. Dies Gesicht aber ist dem des Bischofs rechts oben am Adalbertdenkmal sehr ähnlich. Wangen, Nase, Mund, Kinn und der Schnitt der Augen stimmen fast genau damit überein. Auch die Mitrenbänder kommen bei beiden ganz ähnlich hinter den ebenfalls fast gleich behandelten Haaren hervor. Und die Mitra selbst ist eine reichere Weiterbildung derer vom Adalbertdenkmal. Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen, so werden wir sagen müssen, daß das Bamberger Werk im Entwurf wohl auf den Strohutmeister zurückgeht, aber — wenigstens in der Hauptsache — von der Hand des Schülers angefertigt wurde, der auch die Seitenfiguren am Adalbertdenkmal ausgeführt hat. Das ist ja verständlich. Ums Jahr 1490 hatte Meister Valentin in Mainz genug zu tun. So wird er den Auftrag in der entfernten Mainstadt durch Gehilfen haben ausführen lassen. Unter ihnen hat der, hinter dem wir Hans Backoffen vermuten, die Hauptrolle gespielt. Er ist, wie es scheint, nicht nach Mainz zurückgekehrt, wenigstens fehlen in dieser Zeit Spuren seiner Tätigkeit. So ist es denn wohl möglich, daß er in Unterfranken geblieben ist und dabei Einflüsse von Riemenschneider empfangen hat, der eben damals seine ersten großen Werke schuf. Die wiesen in eine neue Richtung, die dem jungen Backoffen lag, denn das spätgotische Barock kündet sich gar vernehmlich in den flatternden Lendentüchern, den umgeschlagenen Gewandzipfeln, den pathetischen Bewegungen der Gestalten Riemenscheiders an. Es ist auch nicht unmöglich, daß der Mainzer eine zeitlang in der Werkstatt des bald berühmten Zeitgenossen gearbeitet hat. Der Würzburger Diakon kann, wie schon P. F. Schmidt betonte, wohl eine Arbeit Hans Backoffens sein[208]). Das Bedenken Kautzsch's ist nicht stichhaltig, denn eine Jugendarbeit wäre ja dieser Diakon, wenn unsere Annahme richtig ist, nicht[209]).

Lange freilich dürfte es den fortgeschrittenen Künstler nicht in der Nähe des Würzburger Meisters gehalten haben. Er wanderte weiter und zwar dorthin, wo sein Lehrer Valentin bereits tätig gewesen war, ins Neckartal. Vielleicht hat ihn Riemenschneider selbst dorthin gewiesen, denn auch er hat Beziehungen zur Kunst dieser Gegend, insbesondere zu deren führendem Meister, wie P. F. Schmidt ebenfalls bereits feststellte. Ob er freilich mit Hans von Heilbronn aus der Ulmer Schule stammt, steht dahin. Jedenfalls hat Hans Backoffen von dem zweifellos älteren Heilbronner Künstler starke Anregungen empfangen. Wieder ist es Schmidt, der in dem Stuttgarter Kalvarienberg des Hans von Heilbronn „die Ansätze zu einer Neuorganisierung etwa von der Art des Kalvarienberges am Frankfurter Dom" herausfühlte[210]). Franz Rieffel aber hat die Beziehungen zu Hans von Heilbronn ebenfalls gegen Kautzsch festgehalten und besonders auf einen vor ihm un-

beachteten Kruzifixus in der Kirche zu Gundelsheim am Neckar hingewiesen[211]). Daß Backoffen und seine Schule später für Wimpfen tätig waren, läßt sich ebenfalls für einen Zusammenhang mit Meister Valentin wie für einen früheren Aufenthalt in der Gegend verwerten. Auch die Verwendung von Heilbronner Sandstein bei der Gruppe auf dem Peterskirchhof zu Frankfurt spricht dafür. Ich glaube sogar, daß am Neckar noch ein weiteres Denkmal von ihm erhalten ist, das Grabmal des Pfälzischen Protonotars Alexander Bellendörfer † 1512 an der Peterskirche in Heidelberg, das auch Anklänge an den Stil Meister Valentins zeigt[212]). Dies wie die Werke in Wimpfen sind alle nach 1509 entstanden, dem Todesjahr des Hans von Heilbronn. War Backoffen früher bei ihm tätig, so ist es verständlich, warum man sich nach seinem Tode an ihn wandte.

Backoffen hatte damals schon in Mainz festen Fuß gefaßt, gerade aus dem Jahre 1509 ist uns ja die von mir aufgefundene älteste urkundliche Erwähnung des Künstlers in der mittelrheinischen Metropole erhalten[213]). Kautzsch läßt ihn seit etwa 1504 dort sein. Vielleicht hat ihn die Nachricht vom Tode Valentins nach Mainz ziehen lassen.

Als erstes Werk gibt ihm Kautzsch das Hennebergdenkmal. Ich glaube aber, Dehio hat Recht damit, wenn er als ältestes das Diethers von Isenburg ansieht. Ich habe die Ansicht Dehios auch zuerst abgelehnt, aber gerade das eingehende Studium der Mainzer Plastik des späten 15. Jahrhunderts hat mir die Erkenntnis gebracht, daß in ihm für dieses Denkmal kein Platz ist. Börger war der Ansicht, der Aufbau des Werkes sei eine Vorstufe desjenigen beim Grabmal Adalberts. Er sah die Entwicklungstendenz in dem Höherwerden der Steine[214]). Da mußte freilich das Denkmal des Isenburgers älter sein, als das Adalberts. Ich meine jedoch, daß man bei eingehendem Studium des Aufbaues zu dem umgekehrten Ergebnis kommen muß. Es kann ja gar keinem Zweifel unterliegen, daß die Architekturformen bei Diether viel reicher sind als bei dem Sachsen, daß sie, speziell die des Baldachins, dem Henneberg- und in manchem auch dem Liebensteindenkmal näher stehen.

Es dürfte überflüssig sein, das lang zu beweisen. Nur auf einige Details sei hingewiesen. Zunächst auf die Laubwerkkonsolen der Seitenfiguren. Man wird sie im späten 15. Jahrhundert in Mainz vergeblich suchen. Am spätesten Werk Valentins allein, am Tabernakel von 1500, finden sich ähnliche. Ich habe bereits früher darauf hingewiesen, damals aber auch durch die Autorität Börgers verführt, sie für jünger gehalten als die am Denkmal Diethers[215]), vermutlich aber stehen sie am Anfang der Entwicklung, die im Henneberg fortgesetzt ist. Auch das Vorragen der Baldachine auf den zusammenlaufenden Zweigen, die sich von den doppelten Rundstäben des Rahmens loslösen, ist höchst charakteristisch. Es gehört zweifellos nicht der Zeit von 1482 an, sondern dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Es ist eine Vorstufe der Verkröpfung der Stäbe, die sich an gleicher Stelle bei zahlreichen Grabmälern Backoffens findet. Schließlich vergleiche man die Konsole, auf der Diether steht, mit der Adalberts einer- und Liebensteins andererseits. Dort ein kräftiger Kern, der mit einer Maßwerkblende dekoriert ist. Hier, wie beim Diether, der misslungene Versuch, das Maßwerk konstruktiv zu verwerten. Er wirkt am unteren Teil der Liebensteiner Konsole beson-

ders kläglich. Backoffen war eben kein Baumeister. Eine weitere Eigentümlichkeit, die das Denkmal des Isenburgers mit jenem des Henneberg und Liebenstein verbindet, ist das Herumführen des Rahmens um die Sockelschräge. Beim Adalbert baut sich alles erst auf dieser auf.

Auch die Form der Wappen kann für die spätere Entstehung des Denkmals angeführt werden, diese geschwungenen, barock anmutenden Schilde sind 1482 am Mittelrhein kaum möglich.

Und nun zu den Figuren! Diether steht ja noch ziemlich fest, aber von jener Energie, die die Gestalten des späten 15. Jahrhunderts und teilweise die des frühen in Mainz belebt — man denke nur an Dhaun! ist bei ihm nichts zu verspüren. Wie ihm geht's den Seitenfiguren. Alles ist sentimental geworden, und gerade diese Sentimentalität weist auf Einflüsse von Riemenschneider hin. Freilich die Seitenfiguren rechts gehen mit dem Uebrigen nicht so eng zusammen. Brauche ich nach meinen früheren Darlegungen noch ausführlich zu erörtern, daß sie stark an die Art Valentins anklingen? Man beachte nur die Rahmenfalte über dem Knie der Katharina oben, die Anordnung des gerafften Mantels über und unter dem linken Arm der Barbara unten und nicht zuletzt das Fehlen der Ohren! Von dem Meister stammen sie nicht, dafür sind sie zu gering, sie können aber sehr gut von einem Gesellen gefertigt sein, den Backoffen aus der Werkstätte des Toten übernommen hatte.

Was nun aber am stärksten für die spätere Entstehung des Werkes spricht, ist der Kopf des Erzbischofs. Wie stark ist er von den Arbeiten Valentins verschieden! Eine Fülle von Einzelheiten tritt hier auf. Damit wird zweifellos eine „sprechende" Aehnlichkeit erreicht[216]), aber Größe besitzt dieser Kopf nicht.

Auf zwei Dinge sei noch aufmerksam gemacht, auf die Mitra und das Buch. Daß jene aus der des Breidenbach entwickelt ist, ist ohne weiteres klar, in ihrer Dekoration aber ist sie derjenigen des Liebenstein und mehr noch der des Gemmingen verwandt. Das Buch aber ist das erste aufgeschlagene in der Hand eines Mainzer Erzbischofs! Auch damit rückt das Denkmal Diethers in die Nähe derer seiner im Anfang des 16. Jahrhunderts verstorbenen Nachfolger. Auch die Art, wie die behandschuhten Finger es fassen, steht der dorten nahe, ebenso die Auflockerung der Blätter. Und dies weist auch deutlich auf den Zusammenhang mit Hans von Heilbronn hin, wie schon P. F. Schmidt richtig erkannt hat. Wie die Finger der Linken beim Henneberg das aufgeschlagene Buch halten, das findet sich fast genau so bei dem jugendlichen Märtyrer links im Mittelschrein des Heilbronner Hochaltars. Ganz oder teilweise geöffnete Bücher finden sich aber dort mehrfach.

Schließlich sind auch in der Faltengebung Backoffen'sche Elemente vorhanden. Die weichen Falten mit den gequetschten Kämmen, die wie in Ton gekneteten Augen sind auch hier schon zu finden.

Und auch im Gesamteindruck erinnert die Gestalt dieses Kirchenfürsten stark an die des Liebenstein. Es scheint aber, daß auch die Verwandtschaft mit dem Hennebergdenkmal früher größer war. Wir besitzen eine Abbildung von Diethers Grabmal von Lindenschmidt von 1829[217]). Wenn man nun auch solche alten, zeichnerischen Wiedergaben nur mit Vorsicht benutzen darf, so wird man doch dem Gesamteindruck, den sie vermittlen,

noch am ehesten glauben dürfen. Der ist dort noch malerischer und barocker.

Mit einem Wort muß noch der Bischofsfiguren links gedacht werden. Sie sind wohl Schülerarbeiten, ob sie aber von derselben Hand herrühren, wie die Figuren rechts, ist zweifelhaft. Gewiß zeigt die untere Figur (Bonifazius?) starke Anklänge an die Art Meister Valentins. Die vertikalen Tendenzen, die Art, wie das geschlossene Buch von der Hand umfaßt wird, das Durchzeichnen des vorgesetzten, rechten Beines erinnert sehr an ihn. Aber die Neigung des Kopfes, der wie eine Duodezausgabe desjenigen des Erzbischofs anmutet, das kraftlose Fassen an den Stab, der hier Stütze ist, und das Hinaufrücken des Buches, das Valentins Menschen ganz ungezwungen im Arm liegen hatten, zeigt doch ebenso wie die horizontalen Tendenzen in der Faltengebung eine andere Richtung. Das gilt noch mehr von dem heiligen Martin oben, der schon ganz barock anmutet. Bei ihm weist vor allen Dingen die Art, wie er das Sudarium an den Stab preßt, auf das gleiche Motiv beim Liebenstein und dem Bonifazius des Gemmingendenkmals hin. Auch seine breiten Schuhe sprechen für eine spätere Zeit, den Anfang des 16. Jahrhunderts.

Fassen wir zusammen! Das Denkmal Diethers von Isenburg ist, wie schon Dehio vermutet hat, frühestens zwanzig Jahre nach dem Tode des Kurfürsten entstanden und ein Werk Hans Backoffens von Sulzbach, in dem sich Einflüsse von Meister Valentin und Hans von Heilbronn und in geringem Maße auch von Tilmann Riemenschneider mischen.

Dagegen könnte man freilich einwenden: Ja warum soll denn Diether von Isenburg, der 1482 gestorben ist, erst um 1502/03 ein Denkmal erhalten haben? Nun nimmt man ja an, und auch Kautzsch tut es, dass der Auftraggeber für das Denkmal eines verstorbenen Kurfürsten sein Nachfolger gewesen ist. Diethers Nachfolger aber, Adalbert von Sachsen, ist nicht einmal zwei Jahre nach seiner Erhebung bereits verschieden. Es ist also wohl möglich, daß schon die Kürze seiner Regierung die Aufrichtung eines Denkmals für seinen Vorgänger verhindert hat. Man darf aber wohl auch auf die unglücklichen Vorfälle hinweisen, die vom Anfang der ersten Regierung Diethers an bis zum Ende seiner zweiten die Stadt Mainz und das Erzstift nicht ohne seine Schuld heimsuchten. Als er starb, ward er kaum besonders betrauert. So kann man sich schon denken, daß erst so viel später, als die Leidenschaften schwiegen, Berthold von Henneberg die Ehrenpflicht erfüllte, ihm ein Denkmal zu errichten. Zu Beginn seiner Regierung lag ihm zudem, wie wir oben sahen, die Sorge um ein würdiges Denkmal für seinen Bruder näher. Und für das Andenken des früh verstorbenen Sachsenprinzen werden wohl schon seine hochmögenden Verwandten gesorgt haben. Als weitere Stütze für die späte Datierung kann man auch den Wortlaut der Inschrift ins Feld führen. Er ist:

Bis praesul factus Comes Isenburgk Dietherus
Moguntinam arcem struxerat atque scolam
Hoc voluit tumulo corpus condi miserandum
Civibus aethereis dans animam que deo
1482 Sexta may

Diese Inschrift sieht nicht aus, als ob sie 1482 verfasst worden wäre. „Tumulo“ und der ganze letzte Vers muten sehr humanistisch an. Nach 1500 ist diese Stilisierung wahrscheinlicher als 1482.

Die nächste Frage, die uns nach dieser Feststellung interessieren muß, ist die: Gibt es noch weitere Werke in Mainz oder seiner Umgebung, die aus dieser Frühzeit des zweiten Aufenthalts Backoffens in Mainz stammen können?

Es gibt in der Tat zwei plastische Werke, die dafür in Betracht kommen. Trotzdem sie nicht nur sehr sichtbar in einer Mainzer Kirche stehen, sondern auch schon abgebildet sind, hat sie Kautzsch gänzlich übersehen. Es sind die Reliefs der Ölbergszene und der Kreuztragung in St. Quintin zu Mainz. Letztere ist innen in der Wand des südlichen, erstere in der des nördlichen Seitenschiffes eingelassen[218]).

Daß Ihre Zugehörigkeit nicht erkannt wurde, ist um so merkwürdiger, als schon die ganze Rahmung sie in die Gruppe weist. Man vergleiche nur einmal die Sockel mit denen am Henneberg- und Liebensteindenkmal, die Laubwerkkapitäle mit denen bei ersterem, die Verzierung des Kielbogens mit den gekreuzten Stäben mit den gleichen Formen am Denkmal des Lutern oder des Walter von Reiffenberg, wo man auch die gleichen Kriechblumen wiederfinden wird. Ob den anderen Teilen der Rahmung zu trauen ist, steht dahin. Die Bildwerke sind 1843/44 durch Scholl „kunstgerecht“ hergestellt worden[219]) und die Engelskonsolen sehen sehr danach aus, als ob sie in dieser Zeit entstanden wären. Der jetzige Zustand aber — die beiden Reliefs sind dick mit Farbe überstrichen — gestattet keine genaue Prüfung auf alt und neu. Die namhaft gemachten Teile jedoch sind deswegen unverdächtig weil ihre Formen dem gothischen Ideal der Nazarenerzeit ganz und gar nicht entsprechen. Wären sie damals ge- oder überarbeitet worden, so sähen sie klassisch-gothisch aus. Was für die Rahmen gilt, gilt auch für die Reliefs selbst: Etwaige Überarbeitungen sind zur Zeit nicht festzustellen[220]). Ebenso wenig das Material. Nach manchen ebenfalls überpinselten Brüchen könnte es Tuff sein.

Was ohne Weiteres für Backoffen spricht, sind die Schriftsäume der Gewänder Christi auf beiden Darstellungen und der Apostel auf dem Ölberg. Sie sind ja typisch für den Künstler. Dann vergleiche man den Kopf des Christus der Kreuztragung mit dem Kopf des Kruzifixus auf dem Peterskirchhof in Frankfurt, seine Dornenkrone mit der des Hessenthaler Kruzifixus. Bezeichnend ist auch das Lockenhaupt des Johannes, sein Wams mit dem niedrigen, oben umgebogenen Kragen und den Knöpfen. Ferner ist die Art, wie die beiden Schächer differenziert sind, ganz dieselbe wie in der Gruppe am Frankfurter Dom. In der Faltengebung sind schon mehrfach die Augen zu beobachten, die wie durch Fingereindrücke in weichem Ton entstanden scheinen, und die für den fertigen Stil des Künstlers so charakteristisch sind. Am meisten vorgeschritten ist die Gewandbehandlung beidemal beim Christus, bei der Ölberggruppe auch bei dem Petrus. Sonst zeigt gerade sie viel Altertümliches. Die Rahmen und Parallelfalten erinnern teilweise noch an Meister Valentin, allein es ist alles unruhig geworden, manches wirkt überladen, das Ganze ungeklärt. Das Kreuztragungsrelief ist viel ausgereifter, es ist zweifellos jünger. Die Bestimmtheit, mit der die

Falten herausgearbeitet sind, erinnert an den Henneberg. In der malerischen Gesamthaltung freilich sind beide Werke schon ganz Backoffen.

Ihre Anfertigung wurde wohl nach der des Grabmals für Diether begonnen und etwa gleichzeitig mit dem Beginn der Arbeiten am Hennebergdenkmal zu Ende geführt. Es ergäbe sich somit die Reihe: Denkmal Diethers von Isenburg 1502/03, Reliefs in St. Quintin 1503/04, Denkmal Bertholds von Henneberg Anfang 1505.

Hier muß noch ein anderes Werk besprochen werden, das Kautzsch entgangen ist, das Relief der Geburt Christi mit zwei Stiftern und ihren Patronen im Wormser Dom. Auch es ist längst veröffentlicht.[221]) Auch bei ihm weist schon die Rahmung auf Backoffen hin. Ihre reichen Sockel, die übrigens viel spätgothischer sind, als sonst, die Konsolen und Baldachine ihrer Seitenfiguren, die hier wie bei Liebenstein, Eselsweck und Lutern paarweise vereinigt sind, reden zusammen mit dem von Putten durchwimmelten Wolkenbogen, der das Ganze krönt, eine deutliche Sprache. Die Faltengebung steht der bei den vorher besprochenen Reliefs sehr nahe, auch die Figuren der beiden Hirten links hinten erinnern an das Kreuztragungsrelief. Ziemlich altertümlich sind noch die Seitenfigürchen. In den Gestalten des Petrus und Laurentius (?)[222]) aber, wie in der des Heiligen Josef steckt schon viel barockes Pathos. Das Werk dürfte um die Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Dafür sprechen auch die Kostüme des Stifters und seiner Frau. Wichtig für uns sind die Zusammenhänge mit Meister Valentin, die in der Gewandbehandlung unverkennbar sind. Man braucht nur auf die Seitenfigur innen links, auf die Mantelfalten über den Füßen der Mutter Gottes, unter dem linken Arm des H. Joseph sowie die Gestalt des Diakonengels im Vordergrund hinzuweisen.

Die Tätigkeit Hans Backoffens in Worms verdient unsere ganze Aufmerksamkeit; denn mit ihr ist die Frage nach den Beziehungen der Kunst Meister Valentins zu dieser Stadt eng verknüpft. Das Werk, das wir dem jüngeren Mainzer Künstler zuschreiben, ist nur eines von fünf großen Bildwerken aus der Geschichte Jesu, die einst den 1484 von Bischof Johann von Dalberg begonnenen Kreuzgang zierten.[223]) Außer der Geburt stellen sie den Stammbaum, die Verkündigung, die Grablegung und Auferstehung dar. Offenbar haben wir in ihnen die Reste oder — und das scheint wahrscheinlicher — die allein zur Ausführung gekommenen Glieder eines einheitlich geplanten Cyclus der Geschichte des Heilands vor uns, was bisher noch nicht erkannt worden ist. Die Anregung zu diesem großzügischen Unternehmen ging wohl von dem Erbauer des Kreuzgangs selbst aus. Denn seine Stiftung ist der Stammbaum Christi, der logischerweise den Cyclus eröffnet. Von dem Dompatron St. Peter geleitet, verehrt er selbst Christus und seine Ahnen, wie uns die Weihinschrift noch obendrein ausführlich erklärt. Sie ist in Antiqua in zwei Zeilen auf dem Sockel eingemeißelt und lautet:

DIVE MARIAE DEI GENITRICI) (VENERANDISQVE EIVS PROGENITORIBVS
JOANNES CAMER . DALBERG EPISCOPVS EREXIT CVIVS DUCTV HAEC PORTICVS
ATQVE CIRCVITVS COEPTVS

Im Grund findet sich dann noch in römischen Ziffern die Jahreszahl MCCCC LXXXVIII. Ob sie als Stiftungs- oder Vollendungsdatum aufzu-

fassen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Wenn ich mich für das Erstere erkläre, so tue ich das aus der Erwägung heraus, daß die Aufrichtung des Werkes die wenigstens teilweise Vollendung des Kreuzgangs voraussezt, dessen Grundstein erst an St. Hyppolit also am 13. August 1484 gelegt wurde. Für diese Annahme spricht auch der Stilbefund, nach dem man kaum Bedenken tragen würde den Stammbaum in's erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu versetzen. Die Auflösung der Architekturformen in naturalistisches Rankenwerk geht noch über die am Heilbronner Hochaltar von 1498 hinaus. Selbst wenn man 1488 als Stiftungsjahr ansieht, bleibt noch eine beträchtliche Disharmonie zwischen Datierung und Stilcharakter. Die logisch folgende Verkündigung ist ebenfalls datiert. In gotischen Minuskeln steht unten „Doctor joh. Exordium nostre redempcionis digne recolamus 1487". Der altertümlichere Schrifttyp wie der Stilbefund lassen es durchaus glaubhaft erscheinen, daß die Verkündigung älter ist als der Stammbaum, insbesondere reden die Architekturformen eine deutliche Sprache. Gerade sie aber lassen es wahrscheinlich finden, daß der Zeitabstand der beiden Werke größer ist als ein Jahr.

Noch gestärkt wird unsere Annahme durch die Auferstehung. Auch sie ist datiert. Die ebenfalls unten angebrachte Minuskelinschrift besagt: obiit johannes de Winheim ca (nonicus) h' eccle' O rex gloria fac me tecum resurgere 1488. Hier haben wir es nun ganz offensichtlich mit einer geringen Arbeit zu tun. Das hat schon Falk [224]) erkannt, und es ist ganz unbegreiflich wie Schmitt, der sich zuletzt mit den Wormser Bildwerken befaßte, sie mit der Verkündigung stilistisch zusammenstellen konnte [225]). Wenn diese auch nicht ganz auf der Höhe der anderen Bildwerke steht, so ist sie denn doch weit besser als die Auferstehung. Interessant ist nun, daß diese in ihrer Rahmung wie in der Anordnung der Seitenfiguren offenbar von der Verkündigung abhängig ist. Der Wolkenbogen mit den Diakonengeln darin aber weist deutlich auf die Geburt hin. Andererseits ordnet die völlige Auflösung der Architekturformen in Astwerk die Auferstehung noch hinter den Stammbaum. Ist es bei jenem schon wahrscheinlich, daß seine Entstehung von 1488 weg in die neunziger Jahre gerückt werden muß, so ist es das bei der Auferstehung noch viel mehr, ja die Gestalt des Kriegsknechtes links hinter dem Sarkophag läßt es möglich erscheinen, daß das Werk im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also in unmittelbarer Nähe der Geburt entstanden ist [226]).

Schließlich haben wir auch, was Schmitt übersehen hat, für die Datierung der Grablegung einen Anhaltspunkt. Das Stifterwappen ist als das des Domdekans Johannes Ernolfi de Lönstein † 1491 nachgewicsen [227]). Vermutlich ist es eine testamentarische Stiftung; denn vor 1490 ist das Werk keinesfalls entstanden. Ueberblicken wir nun die ganze Reihe, so werden wir die 1487 datierte Verkündigung zeitlich an die Spitze setzen. Ihr folgt wohl die Grablegung, für die 1491 ein guter Terminus post quem ist. Bei ihr kämpfen noch die Architekturformen mit dem naturalistischen Astwerk. Bei dem ähnlich gerahmten Stammbaum hat letzteres den Sieg davongetragen. Nur an dem Baldachin ganz rechts finden sich noch architektonische Elemente. Die ganz geringe Auferstehung steht zeitlich am Ende. Mir scheint es garnicht ausgeschlossen, daß sie noch nach der Geburt entstanden ist;

denn man kann sich eher denken, daß ihr Verfertiger den Wolkenbogen von dort entlehnt hat, als daß der große Künstler, der jene schuf, bei dem kleinen und unselbständigen Mann eine Anleihe gemacht hat.

Nach diesen notwendigen, chronologischen Untersuchungen können wir der Hauptfrage nähertreten: Wie stehen die Wormser Werke zu Mainz, wie zu Meister Valentin? Daß die Geburt ein Werk Backoffens ist, das offensichtlich von dem älteren Meister noch stark beeinflußt ist, wurde oben dargelegt. Wir können es also ausschalten ebenso wie die späte und unbedeutende Auferstehung. Nun hat Schmitt vor der Grablegung ebenfalls den Namen Backoffen ausgesprochen, aber was er für den Zusammenhang mit diesem Künstler vorbringt, ist nicht überzeugend[228]). Es handelt sich um Erscheinungen des Zeitstils. Dagegen ist garnicht zu leugnen, daß die malerische Haltung des Ganzen sehr für ein Frühwerk Backoffens spricht. Ja gerade wenn man, wie ich es tue, die Reliefs in St. Quintin und den Diether von Isenburg im Dom zu Mainz für ihn in Anspruch nimmt, scheint das Wormser Werk sich geradezu von selbst in den Zusammenhang einzuordnen. Und sieht man mit mir in dem Hofbildhauer Albrechts von Brandenburg einen Schüler Meister Valentins, so findet ja die kompositionelle Verwandtschaft mit der Mainzer Grablegung eine höchst naheliegende Erklärung. Aber da ist auch die Schwierigkeit! Selbst Schmitt, der gerne mit „sicher" und „muß" seine Beziehungen begründet, findet sich hier nur „sehr (im Typ) an die wenig spätere Mainzer erinnert" und glaubt, daß „es sich möglicherweise um ein gemeinsames Vorbild handelt." Nach unseren Ausführungen im Kapitel VI. handelt es sich um mittelrheinisches Kunsterbe. Um nicht mehr! Denn von dem Auseinanderstreben der zwei Gruppen hinter dem Sarkophag abgesehen, deckt sich die Komposition in keinem Stück mit der Mainzer. So ist zum Beispiel der Halbkreis, der die ganze Gruppe der Trauernden umschließt, da, aber er ist lange nicht so geschlossen. Von der rythmischen Gliederung des Mainzer Werks aber fehlt jede Spur! Und damit kommen wir zu einem Problem, das bisher seltsamerweise völlig übersehen worden ist. Die Grablegung im Wormser Dom ist nicht nur von den anderen Werken aus dem Kreuzgang stark verschieden, sondern enthält, wie auch der Stammbaum, selbst verschiedene Elemente. Bei diesem ist der dadurch hervorgebrachte Widerspruch ganz äusserlich, bei jener aber handelt es sich um Dinge, die die Qualität des Werkes im höchsten Grad beeinträchtigen. Das hohe Lob, das die Forschung bisher der Grablegung erteilte, verdient nur ihre Mttelgruppe, wozu auch die beiden Kreuze zu rechnen sind. Sie ist, wenn sie auch, wie oben gezeigt wurde, hinter der Mainzer Grablegung zurückbleibt, eine hervorragende Kompositionsleistung. Doch ist es dem Künstler nicht gelungen, die übrigen Figuren zu ihr in befriedigender Weise in Beziehung zu setzen. Schon die beiden bärtigen Männer[229]) auf den Flügeln, die zweifellos der Hand des Schöpfers der Mittelgruppe entstammen, sind durch ihre Größe und Stellung von ihr so stark geschieden, daß ihre Blickrichtung dagegen nichts bedeutet. Ganz zerrissen aber wird die Gesamtwirkung durch die frontale Figur der Frau mit dem Salbgefäß[230]), die ganz offensichtlich von einer anderen, wesentlich schwächeren Hand herrührt. Ihre geringe Qualität steht mit der ungeschickten Aufdringlichkeit, mit der sie in die Lücke zwischen dem bärtigen Manne rechts und der

Maria Magdalena hineinplatzt, ganz im Einklang. Der Mann, der sie schuf, hat zweifellos auch die Gestalt des Stifters verfertigt, dessen langweiliges Gewand und harte Gesichtsbehandlung neben den feinen Köpfen der Hauptgruppe mit ihrer weichen Modellierung doppelt unglücklich wirkt. Man wird angesichts dieses Zwiespaltes wohl zu der Erklärung greifen müssen, daß die Grablegung das Werk zweier Künstler ist, von denen der Hauptmeister vielleicht Hans Backoffen war. Abgesehen von allem anderen sprächen für diesen Meister ja auch die Inschriftsäume des Gewandes bei dem Manne rechts[231]). Damit ist schon gesagt, daß das Werk nur in indirektem Zusammenhang mit Meister Valentin steht.

Auch die Verkündigung scheidet aus. Daß sie mit der Auferstehung nichts zu tun hat, wie Schmitt meinte, wurde bereits oben bemerkt. Wo sie aber hingehört, das liegt klar zu Tage. Schon Bode hatte auf die Verwandtschaft der Wormser Bildwerke mit Speyer hingewiesen, gerade die Verkündigung lässt sie am deutlichsten erkennen. Sie ist eine fast genaue Wiederholung der leider so schlecht erhaltenen Verkündigung am Speyerer Dom[232]), hinter deren monumentaler Wucht sie freilich zurückbleibt.

Größere Schwierigkeiten als dieses Werk, für das vielleicht am ehesten Wormser Meister in Betracht kommen — neben dem von Schmitt ermittelten Meister Thomas, der noch schemenhaft bleibt, die ihm offenbar entgangenen Peter Schanntz und Michel Silge![233]) — bietet der Stammbaum, der alle anderen Wormser Arbeiten an Qualität weit überragt[234]). In ihm lebt all' die Märchenpoesie des deutschen Waldes, der Robert Vischer mit so viel Liebe und Verständnis in der Spätgothik nachgegangen ist[235]). Wie hoch er steht, das zeigt ein Vergleich mit dem 1503 entstandenen Stammbaum des Schöllenbacher Altarwerks in Erbach[236]). Und wie langweilig wirkt Adolf Dauers Annaberger Hochaltar[254]) neben dem Wormser Werk! Einzig die Predella von Stossens Krakauer Marienaltar läßt sich ihm vergleichen. Aber an monumentaler Geschlossenheit bleibt auch sie hinter der bisher so wenig geschätzten Wormser Schöpfung zurück. Eine so machtvolle Figur wie den schlummernden Jesse findet man überhaupt so leicht nicht wieder. Gerade er sowie die Gruppe des Stifters mit St. Peter lassen an Meister Valentin denken. Ebenso der greise, an König Laurin gemahnende Märchenfürst rechts unten. Auch in der Madonna und der bekrönenden Evangelistengestalt glaubt man seine Art zu verspüren. Und wieder ist wie in Altenberg das Stifterporträt überaus verführerisch[238]). Aber ganz abgesehen von der Auflösung der Architektur, die bei Meister Valentin undenkbar wäre, abgesehen auch von den grossen Verschiedenheiten, die die Gewandbehandlung auch bei den oben herausgehobenen Figuren zeigt, das Ganze ist von einem sanfteren Geist beseelt. Der grosse Künstler, der den Wormser Stammbaum schuf, hat sicher Einflüsse von dem grossen Mainzer erfahren, aber nicht mehr[239]). Seine Wurzeln liegen anderswo. Mehr als bei jedem anderen der Wormser Werke denkt man bei ihm an Schwaben, und da wieder zunächst an Hans von Heilbronn. Seit 1483 ist in Schwaben der Kampf zwischen dem geometrischen und dem naturalistischen Rankenwerk zu Gunsten des letzteren entschieden[240]), aber der Heilbronner Hochaltar des Meisters Hans zeigt noch 1498 eine ziemlich straffe, architektonische Gliederung[241]) und das naturalistische Rankenwerk der großen Baldachine weist eine nicht ge-

ringe Verwandtschaft mit denen des Stammbaums auf. Marie Schütte hat schon auf die Wahrscheinlichkeit rheinischer Einflüsse bei dem Heilbronner Künstler hingewiesen[242]), ich glaube, es sind solche von Meister Valentin. Gerade daß in der Architektur des Hochaltars „nur die Vertikale zu Gefühl kommt“[243]), daß er überhaupt die „nicht häufige, strenge, gothische Reihung, welche durch Säulchen die Figuren von einander trennt“[244]), bevorzugt, das scheint mir sehr für die Berührung mit dem Mainzer Meister zu sprechen. Ebenso manches in der Gewandbehandlung, insbesondere der Figuren des Aufsatzes, vor allem aber die wunderbar geschlossene Gruppe der Muttergottes und des Johannes mit dem Schmerzensmann in der Predella[245]).

Gerade eine Tätigkeit in Worms aber kann den schwäbischen Meister leicht in Berührung mit der Mainzer Kunst gebracht haben. Denn offenbar hat man damals in Worms wie in Heidelberg und Frankfurt Mainz als den Mittelpunkt des Kunstlebens betrachtet. Wie der Pfalzgraf und die Frankfurter sich Mainzer Baumeister verschreiben[246]), so läßt Johann von Dalberg 1492 sich silberne Münzen in Mainz prägen[247]). Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Beziehungen des prachtliebenden Bischofs zur Mainzer Kunst sich nicht allein auf die Kreise der Stempelschneider beschränkt haben.

Sicher ist aber auch, daß, wenn Hans von Heilbronn in seiner Frühzeit — der Wormser Stammbaum wäre ja wohl noch vor den Hochaltar der Kilianskirche zu setzen — Einflüsse vom Mittelrhein erhielt, er sie später nicht nur durch Hans Backoffen reichlich zurückgegeben hat. Aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ist dort eine ganze Reihe von Werken, insbesondere von Madonnenstatuen erhalten, die, neben mittelrheinischen, starke schwäbische Züge aufweisen. Die Doppelmadonna der Michaelskapelle in Kiedrich[248]) und die „Schöne Maria“ des Mainzer Doms[249]) gehören neben vielen andern dazu, ebenso wie die Nieder-Auroffer, die ja Heubach geradezu für schwäbisch erklärte[250]). Und in diese Gruppe gehören auch die Figuren, die vom Ilbenstädter Altar übrig geblieben sind[251].) Sie aber zeigen auch wieder deutlich Elemente der Kunst Meister Valentins in der großzügigen Stilisierung des Gewandes. So zeigt sich die Plastik des unteren Neckartales in dieser Zeit mit der mittelrheinischen eng verflochten, und in beiden erscheint immer wieder der Einfluss der überragenden Gestalt Meister Valentins.

Auch noch an anderer Stelle als in Heilbronn! Aus dem Werk des Meisters von St. Jakob in Adelsheim habe ich das Tympanon der Cornelienkirche bei Wimpfen im Tal herausgelöst, um es Meister Valentin zu geben. Aber Schweitzer war mit seiner Zuschreibung nicht ganz auf dem unrichtigen Wege. Auch der Adelsheimer Künstler hängt mit dem Mainzer zusammen. Bei dem Grabmal des Martin von Adelsheim † 1497[252]) braucht man darüber kein Wort zu verlieren, auch bei ihm könnte man leicht versucht sein, an den mittelrheinischen Meister selbst zu denken. Aber ein Blick auf das Grabmal des Sohnes, des Christoffel von Adelsheim † 1494[253]), das zweifellos gleichzeitig entstanden ist und von demselben Künstler herrührt wie das des Vaters, läßt erkennen, daß wir es auch hier nur mit einem Manne zu tun haben, der einen Hauch des Geistes des großen Mainzer Bildhauers verspürt hat. Die Wucht, die der Figur des knienden Vaters innewohnt, fehlt der Gestalt des stehenden Sohnes durchaus.

Der Meister von St. Jakob zu Adelsheim ist heute noch anonym, aber vielleicht ist er identisch mit dem Manne, der das Sakramentshäuschen in St. Georg zu Dinkelsbühl von 1480[254]) geschaffen hat. Das aber ist wohl einer der beiden Eseler, die unter Mitwirkung Meister Valentins aus Mainz verdrängt wurden und dann St. Georg in Dinkelsbühl vollendeten[255]). So erklärt sich wohl am einfachsten dieses plötzliche Auftreten Mainzer Einflüsse an diesen weit entfernten Orten.

Es scheint aber, dass Meister Valentin nicht nur auf die Plastik seiner Zeit einen, heute im einzelnen noch nicht vollständig aufzudeckenden, Einfluß ausgeübt hat. Die in ihrer Geschlossenheit ganz einzig dastehende Komposition der Kreuzigung auf der Rückseite der spätgotischen Kasel in St. Stephan zu Mainz[256]), bei der die Figur des Gekreuzigten Anklänge an Grünewald zeigt, könnte sehr wohl auf einen Entwurf Meister Valentins zurückgehen. Die Art, wie die Engel Christus umflattern, die wundervoll gehaltene Gruppe der Gottesmutter mit Johannes und Maria Magdalena, dann aber auch die ganze Einordnung der figurenreichen Szene in die Kreuzform des Kaselstabes lassen an ihn denken.

Doch noch an einer anderen, viel bedeutenderen Stelle scheint mir die Kunst des Mainzer Meisters Anregungen gegeben zu haben. Die unerhört großzügige Gewandbehandlung Dürers in den Jahren nach der niederländischen Reise hat bereits Wölfflin zu der Bemerkung veranlaßt: „auf gotischen Grabplatten kommt dergleichen vor“[257]). Und in der Tat scheinen manche Motive geradezu von Grabdenkmälern unseres Meisters übernommen. Die Gestalt der Maria der Frauen am Kreuz jener 1521 datierten, früher in der Sammlung Robert-Dumesnil befindlichen Zeichnung[258]), könnte bis auf die weichen Faltengebilde am Arm ebensogut von dem älteren Mainzer Künstler herrühren. Noch mehr aber der Philippus von 1526[259]). Vor ihm fühlt man sich unwillkürlich an den Adalbert von Sachsen erinnert. Und daß Dürer gerade das Gewand des Philippus für den Paulus im Vierapostelbild in vergrößertem Maßstabe verwandt hat, gibt zu denken. Sollten hier Skizzen von der niederländischen Reise verwendet worden sein? Dürer weilte ja damals auch in Mainz, wo er wohl aufgenommen wurde. Und liest man Wölfflins Charakteristik der Werke dieser Zeit, so denkt man immer wieder an Meister Valentin. Wenn er von der lesenden Frauenfigur der Albertina sagt: „es ist sehr groß gedacht, wie die Frau im Schatten des über den Kopf genommenen Manteltuches erscheint, wie in einer Nische, und die Formen des Ganzen ordnen sich zu einer fast architektonisch einfachen Wirkung zusammen[260]), dann sieht man die Maria der Strohutgruppe und der Mainzer Grablegung vor sich. Und wenn er zu den späten Apostelstichen bemerkt: „sie sind nun ganz ruhig gehalten, ohne leidenschaftlichen Ausdruck, selbst auf das Feuerwerk der Glorien ist verzichtet, aber sie haben etwas von der Größe alter repräsentativer Kunst“, oder: „die Gewänder sind alle von der gleichen feierlich vereinfachten, etwas kalten, geradzügigen Art“, so tauchen die Gestalten des Sachsenprinzen, des Breidenbachers und all' der anderen würdevollen Domherren und selbstbewußten Frauen vor uns auf. Vielleicht, ja wahrscheinlich, hat Dürer auf der Rückreise wiederum Mainz berührt, und sein Auge war da wohl noch empfänglicher für das, was der Strohutmeister zu geben hatte[261]).

So hat dieser einsame Große, der wie der Hausbuchmeister, dem Dürer ja auch manches zu verdanken hat und Grünewald, der der größte deutsche Maler gewesen ist, die oberdeutsche Kunst reich befruchtet und wurde wie sie vergessen — wie alle mittelrheinischen Künstler. Denn können wir seine Persönlichkeit und seinen Stil noch mit einiger Wahrscheinlichkeit erschliessen, von seinen Zeitgenossen, die die zahlreichen anderen Werke schufen, die heute noch erhalten sind, wissen wir — von der Wormser Gruppe abgesehen — nichts.

In das Dickicht, das hier noch überall uns umgibt, einige Richtpfade zu hauen, wurde in diesem Kapitel versucht. Es zeigte sich dabei, daß damals — wie ja auch schon früher! — zwischen Mainz, Worms, Speier und Heilbronn die Fäden hin- und herlaufen. Es ist noch viel zu tun, bis sie entwirrt sind. Für den Mainzer Kunstkreis aber haben sich im Laufe unserer Arbeit deutlich die ungefähren Grenzlinien ergeben. Aschaffenburg im Osten, Wimpfen und Speyer im Süden, Boppard im Westen, Dietz bei Limburg im Norden bezeichnen sie. Damit ist aber auch ein festerer Inhalt für das Wort „mittelrheinische Kunst" gegeben. Sie hat zweifellos eine größere Rolle in der Geschichte der deutschen Kunst gespielt, als man ihr heute zugesteht; schon die Tatsache, daß sie auch bis Bamberg, Dinkelsbühl und Münstermaifeld ihren Einfluß ausgedehnt hat, beweist das. Freilich sind solche Fälle bei der — einem Nürnberg fehlenden! — Nachbarschaft gleichalter und starker Kulturzentren wohl Ausnahmen, die nur dann vorkommen, wenn ganz überragende Künstlerpersönlichkeiten am Mittelrhein vorhanden sind, wie am Ende des 15. Jahrhunderts Magister Valentinus lapicida de Moguntia, jener große spätgotische Plastiker, der für seine Person den Weg gegangen ist, der nach Baum's feinsinnigen Ausführungen auch der Ulmer Plastik offen stand, den sie aber nicht einschlug, den Weg zu einer „gelinden Vereinfachung", wie man sie bei Adam Kraft und Peter Vischer antrifft[263]). Ihm eignet aber auch die verhaltene Ruhe wie die starke Ausdruckskraft, in der sich der ältere Syrlin und der Nürnberger Steinmetz finden[264]). In zwei Dingen aber scheidet er sich von beiden: in seiner feinen Kompositionskunst und in seinem starken Willen zum Stil. Machtvoller als Riemenschneider, vornehmer als Kraft und deutscher als Vischer steht er dem älteren Syrlin am nächsten. —

Anmerkungen.

[1]) Die Inschrift ungenau bei Klein a. a. O. 28.

[2]) Es ist meines Wissens der einzige Grabstein dieser Art, der aus dem Mittelalter in Mainz erhalten ist. Er ist wichtig als Zeuge dafür, daß diese Gattung auch hier vertreten war.

[3]) Die üblichen Ungenauigkeiten fehlen auch hier nicht. Das Totenverzeichnis (jetzt in der Schatzkammer) bei Wagner-Schneider a. a. O. 532/533 hat D. Germ. Strohut Can. 1482. D. Herman Strohut Can. 1487. Das „Liber Vitae" hat 19. b. Herman Strohut 1483 und (!) 1485, Arnold 1484. Ich gebe den Angaben der Grabplatte den Vorzug.

[4]) St. Stephanus mit einem Stein tritt schon am Memorienportal des Mainzer Domes auf. Back a. a. O. Taf. X 1.

[5]) Es ist sehr interessant zu beobachten, wie das Werk bisher beurteilt wurde Kugler bezeichnet es als „ handwerklich, aber mit tüchtigem Sinn, der Faltenwurf fast in der Art jenes Kölner Malers, den man (fälschlich) als Lucas von Leyden benannt hat. Der Kopf der Madonna sehr zart." Klein a. a. O. 27 nennt es „ein schönes Denkmal". Falk a. a. O. 300 spricht von „einer gut gearbeiteten Kreuzigungsgruppe." Neeb, der es in seinen „Bildern aus dem alten Mainz" ganz ignorierte, registriert in seinem Führer eine „spätgotische Kreuzigungsgruppe" und bittet die Köpfe zu beachten. Lotz II 265 fand es „tüchtig handwerklich". Clemens Kissel schrieb a. a. O. 19 in seinem seltsamen Autodidaktenstil: „Im Kreuzgange selber ist ein sehr schönes gotisches Relief der Kreuzigung Christi — jedenfalls das Beste dieser Art hier. Wir stellen dies noch über die Kreuzigungsgruppe am Ignatikirchhof, denn es ist unmaniriert natürlich gehalten und ruhig, aber für gotische Weise von einer kolossalen Wahrheit und Schönheit. Nirgendswo erkennt man hier etwas Steifes, Abstraktes oder Verschrobenes, wie man so häufig an gotischen Bildwerken gewohnt ist. Die Figuren sind alle sehr frei und lebenswahr." Diese bisherige Nichtachtung ist wohl in erster Linie auf die ungünstige Aufstellung des Denkmals zurückzuführen, die selbst das Photographieren sehr erschwert. Erst bei dem vom Verfasser veranlaßten Abgießen einzelner Teile, wie vor allen Dingen des Kruzifixus, kamen die Schönheiten zum Vorschein.

[6]) Sie zeigt ein merkwürdiges Gemisch von Antiqua und spätgotischer Majuskel

[7]) Der Zwiespalt zwischen den Konsolen und den Sockeln ist offenbar. Vielleicht sind die Achtecksockel eine spätere Einschiebung. Das ganze Werk ist ja bei der unglückseligen „Restauration" von 1857 (vgl. Wagner-Schneider a. a. O. 412/413 und Klein a. a. O. 15/16) mit einem hölzernen Überbau versehen worden, und es erscheint mir nicht unmöglich, daß man bei dieser Gelegenheit, um die Figuren höher zu stellen, diese Sockel eingeschoben hat. Ohne sie ordnen sie sich dem Aufbau des Tabernakels besser ein. Die Frage, ob sich früher Baldachine über ihnen erhoben, ist bei dem gegenwärtigen Zustand nicht zu beantworten.

[8]) Auch sie sind bisher kaum beachtet worden. Klein a. a. O. 16 redet von „gut gearbeiteten steinernen Statuen", Falk a. a. O. 301 von „beachtenswerten". In Neebs „Bildern" werden sie überhaupt nicht, in seinem Führer nur einfach erwähnt. Dehio, Handbuch IV 242, sagt „treffliche Steinfiguren Stephanus und Magdalena, um 1520 (!)". Eine Begründung für diese Datierung gibt er nicht.

[9]) Handbuch IV 234. Die Umdatierung des Aufsatzes im Jahrbuch S. 151 ist hier aufgegeben. Es erübrigt sich daher, auf sie einzugehen. Das Denkmal hat übrigens stets bei den Forschern von Kugler bis auf Kautzsch die höhchste Wertschätzung genossen.

[10]) Ob vielleicht Adalbert durch das bösartige Fieber, woran er starb, frühzeitig gealtert ist? Der Kopf legt die Vermutung nahe.

[11]) Vgl. „Eine Rundfrage" Cicerone II 71/74 und 190/199.

[12]) So findet er sich bei dessen Martinus, Lehrs 75 fast genau so. Auch ist das Pferd dort ganz ähnlich bewegt und aufgezäumt. — N. B.! Spricht der Umstand, daß unter den Heiligendarstellungen des Hausbuchmeisters zweimal St. Martin vorkommt nicht auch sehr für enge Beziehungen zu Mainz?

[13]) Für ein Brot ist er zu flach, vermutlich ist es eine Münze.

[14]) Nach Pfleiderer 17 und 74. Die Bezeichnung findet ihre Bestätigung durch die Zeichnung des Meisters von Messkirch in der Albertina, die neben Apollonia dieselbe Scene darstellt und den Bischof durch Unterschrift als St. Martin bezeichnet. Auf ihr ist die Münze unverkennbar.

[15]) Dehio IV. 243. Klingelschmitt, Ein Mainzer Madonnenrelief, 15/17. Falk, Marianum Moguntinum. 94/95. Auf Bild 2 meines Aufsatzes ist die S. 18 erwähnte Figur be sonders gut zu erkennen.

[16]) Bereits von Falk a. a. O. 94/95 festgestellt, ebenso wie der Anlaß der Stiftung. Alles übrige durch Klingelschmitt a. a. O.

[17]) Alle auf die Reise bezüglichen Angaben sind den „Peregrinationes" entnommen.

[18]) Hennes a. a. O. 256.

[19]) Worauf auch Kautzsch, Hans Backoffen und seine Schule 28, aufmerksam macht. Er weiß freilich nur Breidenbachs und Eppsteins Denkmal zu nennen. Von den anderen spricht er als von „mehreren Grabsteinen von Geistlichen mit Kelch im Mainzer Domkreuzgang", was nicht stimmt, denn sie haben nicht alle Kelche und stehen nicht alle dort. Gründe für seine Zuschreibung gibt er nicht an. Irrtümlich reiht er das „Doppeldenkmal von 1478" diesen Werken an. So arg dies zerstört ist, läßt sich doch noch erkennen, daß es viel später ist und mit dem Strohutmeister nichts zu tun hat. Mit dem Breydenbachdenkmal, dem es zuerst Börger a. a. O. 67 zugeordnet hat, hat es nur das gemein, daß die beiden Toten aufgebahrt dargestellt sind.

[20]) Bisher allein von Börger a. a. O. 44 und 45 beachtet, der jedoch den Zusammenhang mit dem Adalbert nicht erkannt hat. Er stellt es vielmehr neben das Adolfs II. von Nassau, † 1475 in Eberbach, von dem später noch gesprochen werden muß.

[21]) Schneider, Mittelalterliche Ordensbauten 19/20.

[22]) Diese ausdrückliche Bezeichnung hat Börger a. a. O. 44 nicht gehindert, von dem „Monument des Theoderich von (!) Kuchemeister und seiner Frau" zu reden. Die Mutter starb bereits 1488. Die Dekoration läßt das spätere Datum für die Entstehung des Denkmals wahrscheinlich erscheinen.

[23]) Die Verwandtschaft dieses Werkes mit dem Grabmal des Volpert von Ders hat schon Börger a. a. O. 44 festgestellt. Wenn er aber meint, es sei „für jene Zeit keine moderne Arbeit", so irrt er. Es ordnet sich ja, wie wir sahen, durchaus neben das Grabmal der Margareta von Nassau, † 1490. Zudem ist die rollenartige Form am Mantelsaum, die Börger „am Ende des Jahrhunderts" für ausgeschlossen hält, gerade für die Werke der Sachsengruppe bezeichnend. Schließlich ist das Rankenwerk ein höchst modernes Element! Es und eine gewisse Trockenheit der Behandlung läßt mich glauben, daß die Ausführung der Platte wenigstens teilweise Schülerhänden überlassen worden ist.

[24]) Lotz-Schneider a. a. O. 105, Luthmer a. a. O. II 127/128 Abb. Seite 126 Fig. 136 und Großmann a. a. O. 26 und Abb. 5 S. 27. Baldachin und Figur sind aus Brohler Tuff!

[25]) Seinen Zusammenhang mit dem des Sohnes hat bereits Großmann a. a. O. 28 richtig erkannt. Die Abbildung, die er als Figur 2 veröffentlichte, hat Hofphotograph Bender in Diez 1909 in meinem Auftrag angefertigt.

[26]) Auf die Verwandtschaft der Inschriften legt Großmann großen Wert, die Inschriften sind sich aber alle sehr gleich.

[27]) Großmann hat bereits die Schönheit des Werkes dithyrambisch gepriesen. Er erkannte auch, daß sein Schöpfer sehr „monumental" ist. Welche Einzelheiten „etwas an Hans Backoffen erinnern", ist mir nicht klar.

[28]) Ob immer, ist mir zweifelhaft. Er sitzt heute in einem gotischen Rahmen zusammen mit dem des Konrad Rau von Holzhausen, † 1464. Es ist nicht unmöglich, daß seine Inschrift auf der heute verdeckten Außenseite des Rahmens angebracht ist. Das Denkmal wird in Neebs Führer 97 erwähnt uud von Emden T. 22 abgebildet und als das des Volpert v. Ders bezeichnet. Der Text S. 18 bringt es bereits mit dem Denkmal Adalberts zusammen.

[29]) Als solcher trägt er die Mitra. Nach Wagner-Schneider a. a. O. 384 wurde sie dem Domdekan 1245 durch Innocenz IV. verliehen.

[30]) Die hohe Qualität hat bereits Börger a. a. O. 55 erkannt. Kautzschs Dissertation S. 2 ist weder diesem Werk noch den anderen gerecht geworden, von denen er glaubt, daß „mit äußerlichen Mitteln ein starker Ausdruck erreicht ist". Und wenn er meint (a. a. O. 3), daß es dem Künstler beim Breidenbach „noch nicht gelang, durch die angepreßten Gewandformen den Körper ganz und vollkommen zum Ausdruck zu bringen", so ist noch sehr die Frage, ob der Künstler mehr geben wollte! Vielleicht ist sein Urteil hier von Kugler nicht ganz unbeeinflusst geblieben, der dem Denkmal die Note gibt: „Von einer gewissen gesuchten Großartigkeit . . . das körperliche Gefühl auch nicht gar bedeutend."

[31]) Auf den Widerspruch machte schon Börger a. a. O. 78 nachdrücklich aufmerksam. Gegen seine Ansicht, daß dem Meister des Denkmals auch das „Doppeldenkmal von 1478" im Mainzer Domkreuzgang zuzuschreiben sei, wurde schon in Anm. 19 das Nötige gesagt.

[32]) Gerade bei solchen fallen ja diese mitteltalterlichen „Ungereimtheiten" besonders auf. Cf. Börger a. a. O. 67/77. Ich werde an anderer Stelle dazu einiges sagen.

[33]) Franz Falk, Epigramm usw. 287.

[34]) Ganz gleich kommt sie bei dem Christus der „Dreifaltigkeit" des Meisters von Flémalle im Städel vor. Auch ein leider nicht unberührtes und daher kaum einzuordnendes Kruzifix aus Holz in der Sakristei von St. Emmeran zu Mainz zeigt diese Form, die sonst nur ganz vereinzelt auftritt.

[35]) Kautzsch scheint von all' dem nichts bemerkt zu haben. Nach ihm ist es bei der Grablegung „vor allem die Form und stoffliche Charakterisierung der Bärte, die den Künstler beschäftigt hat". Dissertation, a. a. O., 2. Dabei hat schon Neeb im „Führer" 89 auf die „ausdrucksvollen Köpfe, besonders Nicodemus und die der Frauen. (Johannes wohl nicht? Verf.) hingewiesen! Ob die von Kautzsch betonten Dinge wohl Sebastian Brant so begeistert hätten? Man pflegt Werke, die schon von Zeitgenossen — und selbst, wenn diese nicht Sebastian Brant sind! — gerühmt werden, sonst doch nicht so gering einzuschätzen! Aber vielleicht hat Kautzsch von Brants Epigramm nichts gewußt. Wie hoch aber der von ihm selbst in seinem Literaturverzeichnis angeführte Kugler das Werk stellt, müsste er wissen. Er erklärte es für eins der besten Exemplare der Grablegungen. (a. a. O. 346).

[36]) Neeb, Bericht usw. S. 56. Wenn Neeb, der den Kopf wohl richtig als Nicodemuskopf bezeichnet, sagt: „Eine Ähnlichkeit mit dem entsprechenden Kopfe der Grablegung im Mainzer Dome (ursprünglich in der Liebfrauenkirche) ist nicht zu verkennen", so stimmt das, wie unsere Ausführungen zeigen, nicht ganz.

[37]) Lehfeldt a. a. O. 425. Er hält die Gruppe für eine Arbeit des „16. (nicht 15.) Jahrhunderts" und für „besser als die darüber befindliche Gruppe des 15. Jahrhunderts, Christus im Elend mit vier Engeln unter einem Baldachin". Beides gehört jedoch zweifellos zusammen und noch ins 15. Jahrhundert, wie es auch Kugler a. a. O. 272 datiert.

[38]) Lotz-Schneider a. a. O. 46. Luthmer a. a. O. V 173 mit Figur 187.

[39]) Roth a. a. O. 854/855.

[40]) Ebenda 851.

[41]) Ebenda 852.

[42]) Er ist einfach grauenhaft. Das Werk ist nicht nur gräßlich verstümmelt, sondern auch dick mit Kalkweiße überschmiert. Dazu wird es von der Orgelempore so überschnitten, daß die Unterpartie fast ganz in tiefes Dunkel gehüllt ist. Eine photographische Aufnahme auch nur dieses Teils ist kaum möglich, da auch das Abbrennen von Blitzlicht bei der Niedrigkeit der Empore wenig hilft.

[43]) Lotz-Schneider a. a. O. 46. Luthmer a. a. O. V. 173. Roth a. a. O. 854 Anm. 2.

[44]) Roth 852.

[45]) Ebenda 855.

[46]) Lehfeldt a. a. O. 570. Er nennt den Streitkolben des Ritters einen „Commandostab"! — Klingelschmitt, „Hessenkunst" 1909, 12, 1913, 20 und 1914/15.

[47]) Schäller, Das Rats- und Schöffenbruderschaftsbuch von Boppard in „Trierisches Archiv" Heft XXII/XXIII. (Trier 1914.) S. 146. Sifrit starb durch einen Steinwurf bei der Erstürmung der Balzpforte durch Erzbischof Johann II.

[48]) Die Prüderie des 19. Jahrhunderts hat ihn weggemeißelt! Neuerdings hat man sich der Verstümmelung doch offenbar geschämt und ein langweiliges, schlecht ausgeführtes Panzerhemd eingeflickt.

[49]) Adelmann a. a. O. 100/101 und Abb. 49.

[50]) Halm a. a. O. 67 Taf. II und Fig. 7.

[51]) Merkwürdig ähnlich ist ihr Schicksal! Sickingen wie Schwalbach sind nicht im Kampfe Mann gegen Mann gefallen, sondern durch Fernwaffen. Und Bayard erlitt ja dasselbe Schicksal! Erschütternder hat eine historische Entwicklung selten ihr Symbol gefunden.

[52]) Bei dem Stephanus ist vielleicht die Hand eines Schülers neben der des Meisters tätig gewesen. Dafür scheint mir eine gewisse Trockenheit in der Gewandbehandlung zu sprechen.

[53]) Das muß besonders betont werden gegenüber der immer gedankenlos weitergeschleppten Behauptung, daß das feste Stehen eine Errungenschaft Backoffens sei. In Wirklichkeit sind gerade seine Gestalten zum nicht geringen Teil schwach in den Kniekehlen. Insbesondere vom Liebenstein kann man nicht sagen, daß er fest dasteht. Er steht überhaupt nicht, er zeigt sich.

[54]) Über seine Heimat vergleiche Luthmer IV 17/20 und die Karte ebenda.

[55]) Nicht nur bei den Menschen. Ich verweise auf die Ösenohren seiner Löwen.

[56]) Trotz der ungünstigen Aufstellung vor dem unruhigen Barockaltar, in dem kalten Lichte des Tages. Wie muß sie erst gewirkt haben als sie noch, wie sicher angenommen werden darf, in einer eigenen halbdunkelen Nische oder Kapelle aufgestellt war.

[57]) Hier darf daran erinnert werden, daß der Naumburger Meister zweifellos Beziehungen zum Mittelrhein hat. Rieffel hat sogar vermutet, daß er von da stammt.

[58]) So das Grabmal Diethers IV. von Katzenellenbogen † 1315 aus Reichklaren in Mainz, jetzt im Museum zu Wiesbaden. Vgl. Börger a. a. O. 22/23.

[59]) „Hessenkunst 1913" 20.

[60]) Ebenda 20 Abb. S. 19.

[61]) Ebenda 21.

[62]) Ebenda 21.

[63]) Back a. a. O. T. I. u. S. 12/13.

[64]) Lehfeldt a. a. O. 583 No. 2. Da die Grabschrift des Mannes am Anfang steht, wird der Stein bald nach seinem Tod noch zu Lebzeiten der Witwe errichtet worden sein. — Das Denkmal ist wie das folgende inzwischen an das Kaiser-Friedrich-Museum verkauft worden.

[65]) Lehfeldt a. a. O. 583 No. 4. Wie schon die Rüstung des Mannes beweist, ist auch hier das frühe Datum als das der Entstehung des Denkmals anzunehmen.

[66]) Diesen Stil hat Börger a. a. O. 30/38 so ausgezeichnet charakterisiert, dass hier füglich darauf verzichtet werden kann. Bei ihm auch eine Abb. des Denkmals T. 15. Ebenso bei Back a. a. O. T. VII. Ebenda auf T. III zwei weitere vorzügliche Beispiele des Stils.

[67]) Back a. a. O. T. XXIII.

[68]) Ebenda T. XXIV—XXVII.

[69]) Lübbecke in „Hessenkunst 1912" S. 5—10. Die Bezeichnung „Oestricher Pieta' wähle ich mit Absicht, da sie den, inzwischen auch von B. Meier a. a. O. 354/359 auf stilkritischem Weg einwandfrei festgestellten mittelrheinischen, will sagen Mainzer Ursprung des Werkes, den man zu verdunkeln gesucht hat, unterstreicht. Meine einwandfreien Informationen lassen keinen Zweifel darüber zu, daß das Bildwerk in Oestrich beheimatet ist.

[70]) Rauch in „Hessenkunst 1914" 1—8.

[71]) Börger a. a. O. 37 und T. 14.

[72]) Auf das Epitaph von 1445 hat schon Börger a. a. O. 40 aufmerksam gemacht. Seltsamerweise sieht er in ihm noch den Stoffreichtum des vorhergegangenen Stils.

[73]) Hahn a. a. O. 22 und T.

[74]) So bei dem Grabmal des Johannes Schilling † 1482 im Mainzer Museum.

[75]) Börger a. a. O. 25 und T. 6.

[76]) Wagner a. a. O. 133 und Fig. 64, und Grossmann in „Hessenkunst 1911" S. 23 und Fig. 8.

[77]) Klingelschmitt in „Hessenkunst 1909" S. 9/11 und Abb. 1.

[78]) Ebenda 11.

[79]) Lehfeldt a. a. O. 583/584.

[80]) Ebenda 307.

[81]) Börger a. a. O. 44.

[82]) Börger a. a. O. 25 sieht nur Mängel an dem Werk, dessen Abhängigkeit von dem Denkmal des Kantors Eberhard von Stein † 1330 zu Eberbach im Rheingau doch nicht so groß ist, wie er annimmt. Zudem übersieht er völlig, wie stark dieses vom Denkmal des Bucheck abhängig ist, das er freilich ebenfalls nur sehr oberflächlich behandelt. Ich halte es gar nicht für ausgeschlossen, daß das Eberbacher Denkmal ein fortgeschrittenes Werk des Bucheckmeisters ist. — In seinem erfolglosen, rührenden Streben hat das Grabmal des Nassauers übrigens viel Verwandtschaft mit dem des Thammo Knebel von Katzenellenbogen † 1401 in der Katharinenkirche zu Oppenheim. Vielleicht sind auch diese beiden Werke einem Meister zuzuschreiben.

[83]) Abb. bei Back a. a. O. T IV 1 und S. 16, wo ebenfalls schon auf den Realismus im Gesicht hingewiesen wird.

[84]) Beide Denkmäler am bequemsten bei Börger a. a. O. T. 11 und 12. Bei Back a. a. O. T. III ist von den Eltern nur die Mutter wiedergegeben.

[85]) Rauch „Hessenkunst 1914" 1—5.

[86]) Börger a. a. O. T. 16 und S. 45/46.

[87]) Die von Back erwähnte Herkunft von Slüters Vater aus Mainz ist übrigens bereits früher von Kleinklauss a. a. O. 38 bekämpft worden, was Back entgangen zu sein scheint. Ob wirklich Mainz für die plastische Durchbildung von Slüters Gewändern keine Anregung bieten konnte, steht, wie Back selbst zugibt, in erster Linie wegen der Lückenhaftigkeit des erhaltenen Materials dahin. Aber die anderen Momente, die er anführt, sind doch recht gewichtig. Gleichzeitig mit Back hat sich auch Stix a. a. O. 132 mit der Frage beschäftigt und auf die Seite von Kleinklauss gestellt. Auch er gibt die Verwandtschaft der Mainzer Skulpturen mit den burgundischen zu, legt ihr jedoch keinen Wert bei. Immerhin ist ihm die Tatsache, daß ein Mainzer Architekt am Burgunderhofe eine Rolle spielt, „nicht ohne Bedeutung".

[88]) Back a. a. O. 14 Abb. bei Stix a. a. O. 116. Über die Herkunft der Werke vgl. meine Besprechung M. Z. VI IV.

[89]) Back ebenda. Abb. Stix a. a. O. T. XXIV und XXV.

[90]) A. a. O. 33 und T. XXVIII. Noch mehr über die Begabung der Mittelrheiner auf diesem Gebiet verbreitet er sich in dem der Malerei gewidmeten Teil seines Werkes.

[91]) Bingener Kirchenkalender 1913 2—3. Abb. S. 22.

[92]) Adamy a. a. O. 242. — Auf eine Heranziehung der merkwürdigen Alzeyer Grablegung muß ich hier leider verzichten, da die Umstände es mir nicht gestatteten, meine Forschungen über sie zum Abschluß zu bringen.

[93]) Falk, Bildwerke 9, Wörner, Fig. 99. Schmitt, Anm. 14 und 16. Schmitt hat zuerst auf die Beziehungen zu Mainz hingewiesen.

[94]) Daun, Veit Stoss Abb. 55.

[95]) Daun, Adam Krafft Abb. 42.

[96]) Ebenda, Abb. 17.

[97]) Mâle, Fig. 61.

[98]) Die Grablegung von Souvigny (Allier) ebenda Fig. 59 ist jünger, kommt also hier nicht in Betracht. Sie scheint mir zudem unter italienischem Einfluß zu stehen. — Die Frage übrigens, die Mâle gelegentlich der Grablegung von Chaource (Fig. 62 und S. 138) stellt: „On se demande quelles leçons de tels hommes (wie der Schöpfer des genannten Werks) avaient à recevoir de l'Italie, et l'on s'avoue, une fois de plus, que le mot de Renaissance, appliqué à l'art français, n'offre aucun sens", drängt sich auch vor der Mainzer Grablegung auf.

[99]) Vgl. Schuette S. 132/133 sowie S. 179 und die T. 25, 30, 64 und 29.

[100]) Kaufmann a. a. O. S. 68/69. Lotz-Schneider a. a. O. 131. — Dehio IV 89/90 erwähnt es überhaupt nicht.

[101]) Erstere wird von Dehio V. 256 „um Mitte des 16. Jahrh." datiert. Das ist doch wohl zu spät. Ich glaube nicht, daß man die Gruppe über das Jahr 1510 hinausrücken darf. Beachtenswert ist, daß in Köln wie in Essen Johannes rechts hinter der Gottesmutter hervorsieht, in Mainz, Worms und Frankfurt links. Auch bei Krafft erscheint er in den angeführten Werken rechts. Ebenso geben die niederrheinischen Werke Maria Magdalena als elegante Weltdame auch in diesem Augenblick, während die mittelrheinischen Werke den weltlichen Putz hier unterdrücken. Auf der Bingener und Ock-

städter Beweinung trocknet Maria Magdalena mit ihren üppigen Flechten das Blut an Christi Füßen. In der Auffassung der grossen Büßerin stimmen, soweit ich das feststellen konnte, die französischen Werke mit den mittelrheinischen überein, die Maria Magdalena im Hôpitel de Tonnerre zeigt sogar zweifellos eine gewisse Ähnlichkeit mit der Mainzerin. Es sind Fäden da, aber sie zu verfolgen, erfordert eine eigene, viel leicht viele Untersuchungen mit reicheren Mitteln als sie mir zu Gebote stehen. An der Auswertung zahlreicher Beobachtungen über Grablegungen, die ich dieser Arbeit gern als Exkurs angefügt hätte, war ich leider bis heute verhindert.

[102]) Die Ebbrachtepitaphien sind bisher kaum beachtet worden. Die über sie gemachten Beobachtungen zu verfolgen, muß ich mir für später vorbehalten. Börger a. a. O. 40 kennt nur das Aschaffenburger.

[103]) Hier sind wohl auch die Vorbilder für die Sockelbildung des Wormser Kruzifixes zu suchen, das Schmitt zuerst ausführlich besprochen hat, ohne freilich diese Beziehungen zu bemerken.

[104]) Maier a. a. O. 55 ff.

[105]) Schon Börger hat das beobachtet a. a. O. 44 und 77/78.

[106]) Daß nicht nur die größere Stoffülle des erzbischöflichen Ornats an dieser ängstlichen Verhüllung schuld ist, zeigt die schon von Böger hervorgehobene Überdeckung der Fußsohlen durch die Alba.

[107]) Lehfeldt a. a. O.

[108]) Manche Forscher pflegen freilich Grabdenkmäler in solchen Fällen unbedenklich um zwanzig Jahre später anzusetzen. Ich kann eine solche Umdatierung um einer Entwicklung willen, die wir zu erkennen glauben, nur dann für gerechtfertigt halten, wenn viele gewichtige Umstände für sie sprechen.

[109]) Lotz-Schneider a. a. O. Luthmer II.

[110]) Das Nordschiff, an dessen Westende sich das Portal befindet, ist zwischen 1441 und 1513 entstanden.

[111]) Zwischen dem Altenberger und Eberbacher Denkmal liegen rund fünfzehn Jahre. Die Höchster Heiligen dürften in den Anfang der achtziger Jahre gehören.

[112]) Ich möchte nicht versäumen darauf hinzuweisen, daß es noch ein Werk gibt, das auf unseren Meister von Einfluß gewesen sein könnte. Es ist der wundervolle Taufstein der Severikirche in Erfurt, der 1467 datiert ist. Man betrachte nur einmal den Engel, den Overmann a. a. O. 107 abbildet. Die Gestalt seines Meisters erscheint mir aber noch zu verschwommen, die Zuschreibungen Overmanns zu wenig begründet, als dass man viel damit anfangen könnte. Zudem bedürfen die Beziehungen zwischen Mainz und Erfurt überhaupt noch der Untersuchung.

[113]) Vgl. Klingelschmitt „Symbolische Tiere." Eine Abb. des Denkmals bei Emden Pl. 22.

[114]) Vgl. Rauch, Hessenkunst 1914/15 S. 4/5 und Abb. 1 und 3.

[115]) Luthmer II. Fig. 96 und S. 98, Lotz-Schneider 265, Ompteda S. 258.

[116]) Rauch, Hessenkunst 1914/15.

[117]) Luthmer V. Fig. 236 und S. 218. Ich beschränke meine Betrachtung auf die beiden Figuren. Die Rahmung ist mehr als verdächtig. — Interessant ist Luthmers Urteil a. a. O. über diese und drei andere Grabsteine aus Eberbach in der Moosburg. Sie sind ihm „handwerkliche Arbeiten, von kräftiger Wirkung und heraldischem Interesse." Zwei weitere Grabsteine, die auf dem Flur stehen, scheinen ihm entgangen zu sein.

[118]) Luthmer II. Fig 103 und S. 98, Lotz-Schneider 265/266, Ompteda S. 155. Vgl. auch Anmerkung 160.

[119]) Schweitzer a. a. O. 29/30.

[120]) Ebenda 62 und 63.

[121]) Schäfer a. a. O. 293/296 und Fig. 176. — Rudolph Kautzsch a. a. O. 113/114, Schweitzer a. a. O. 52/53 Abb. S. 52.

[122]) Über die Behauptung Schäfers a. a. O. 295, daß das Tympanon aus der gleichen Werkstätte wie die Madonna an der Südostecke des Langhauses der Stadtkirche zu Wimpfen am Berg, die er Fig. 23 abbildet, hervorgegangen sei, kann man stillschweigend hinweggehen. Dort finden sich allein schon ganz andere architektonische Formen.

[123]) Schweitzer a. a. O. 49 Abb. S. 48.

[124]) Luthmer II. 98 und Eig. 104, Lotz-Schneider 266. „Nicht bedeutend." Omptede S. 185.

[125]) Luthmer I. 108 und Fig. 82, Lotz-Schneider 304.

[126]) Bruhns a. a. O.

[127]) Nicht bei Luthmer und Lotz-Schneider

[128]) M. Z. A. F. IV 307/308.

[129]) Luthmer II. 19, Suchier a. a. O.

[130]) Neeb „Verzeichnis" S. 113.

[131]) Ebenda S. 71. Ob es vielleicht das von Adolf von Breithart gestiftete Bildwerk ist?

[132]) Lotz-Schneider S. 306, Luthmer I. S. 112/113, Zaun S. 320/321, Klingelschmitt „Älteste urkundliche Erwähnung." Anm. Münzenberger S. 164/165. Ueber die Zuschreibung an Syrlin braucht kein Wort verloren zu werden.

[133]) Lehfeld 619 „roh', 15 Kugler a. a. O. 269 „roh puppenhaft".

[134]) Von Professor Dr. Rauch bei der Inventarisation endeckt. Die Madonna dortselbst, die demselben Altar entstammen soll, scheint mir nicht von der gleichen Hand.

[135]) Veit a. a. O. 165 und 166.

[136]) Veit a. a. O. 169 Nov. 1474 bittet Nicolaus Eseler um freies Geleit.

[137]) Falk „Kunsttätigkeit" 30.

[138]) Falk ebenba 32. Er bezieht die Notiz freilich auf Nicolaus Eseler, der jedoch wie oben erörtert wurde, damals längst Quecke den Platz hatte räumen müssen.

[139]) Forschner a. a. O. 224.

[140]) F. B. v. St. St. 182 und D. B. B. 23.

[141]) D. B. B. 13. Ebenfalls bisher unbekannt.

[142]) F. B. v. St. St. 39. Es wird ihm das Glätten und Anpassen von Steinen übertragen.

[143]) L. V. 21 a.

[144]) F. B. v. St. St. 121. Er repariert Öfen.

[145]) Veit a. a. O. 169 und Zunftbuch No. 1.

[146]) Zunftbuch No. 2.

[147]) Ebenda No. 5.

[148]) Veit a. a. O. 167.

[149]) Ebenda 166.

[150]) Er steht auch stets an der Spitze der drei.

[151]) Interessant ist, daß im Protokoll vom 27. November Johannes von Hadamar („Hans Hadamer" im Zunftbuch) „Johannes Valendar" genannt wird. Daran, daß beide ein und dieselbe Person sind, kann kein Zweifel bestehen. Der Fall ist aber ein neuer Beleg für die Sorglosigkeit mit der man die Bücher führte.

[152]) Die Kenntnis dieses interessanten Dokumentes verdanke ich dem Sekretär der Stadtbibliothek, Herrn Dr. Heidenheimer, dem stets hilfsbereiten Förderer der Mainzer Kunstgeschichtsforschung.

[153]) Hermann a. a. O. 41, Anm. 8.

[154]) Ebenda 32. — Der betreffende Abschnitt der Liste ist überschrieben: „Dusse nochgeschrieben hoif und huser habin in die procuratores, notarii." Das hat Hermann veranlaßt, in Anm. 16 „meister Veltin" für den 1530 verstorbenen Mag. Val. Becker zu halten. Das ist wohl kaum richtig, da Herrmann in der von ihm im selben Bande veröffentlichten Liste E. von 1505 den Beweis beibringt, daß es sich um den Steinmetzen Meister Valentin handelt. Die Überschrift ist mit dem Text wohl so in Einklang zu bringen, daß „habin in" besitzen bedeutet, „ist" dagegen bewohnen. Übrigens kann, Valentin Becker das Haus doch noch erworben haben. So ist jedenfalls die Notiz in der Liste E. (S. 51) auslegbar. Erwähnt sei hier, daß lapicida damals in Mainz auch als Eigenname vorkommt. Herrmann a. a. O. 32 und Anm. 8 daselbst. —

[155]) Zuerst veröffentlicht von Falk, St. Stephan 298. Anm. Ebendort auch zuerst die Notiz vom Tod der Frau.

[156]) Herrmann a. a. O. 14. — Der „Blidengarten" dürfte beim „Bleithen Thurm" gelegen haben zwischen Windmühlberg und Gauthor. Der Name wird daher kommen, daß dort die „Bliden" oder „Bleithen" genannten Wurfmaschinen aufbewahrt wurden. Die ganze Gegend ist von Angehörigen des Stephansstiftes bewohnt. Herrmann a. a. O. 14. — Zur Örtlichkeit Maskopps Stadtplan von 1575 No. XXXVII. Hermann 159 in Tafel I.

[157]) Ob ein zweiter Eintrag, der im selben Jahr unter den „Recepta extra ordinaria" auftritt, sich auf Katharina bezieht, wage ich nicht zu behaupten. Doch sei er hier mitgeteilt: „Jtem 1 fl III albos IX albos pro certo pepulo quod emit vxor magistri Valentini viscalis."

[158]) Hermann a. a. O.

[159]) Zur Zeit, als Klein, Falk und Neeb sich mit St. Stephan beschäftigten, lag er frei.

[160]) Interessant ist, daß die Inschrift wie das Bildwerk den geistlichen Sohn in den Mittelpunkt stellen, ferner die Bezeichnung der Frau als „de Maguntia", die 1494 im Liben Vite „de Olmena" genannt worden war! Letzteres ist sicher ihr Heimatort, nach dem sie genannt wurde. Das hindert aber nicht, daß sie fast gleichzeitig auf dem Grabstein nach dem Ort, an dem sie lebte und starb, genannt wird! — Ihr Wappen, das ein spätgotisches Majuskel-A und darunter einen Hammer zeigt, lässt übrigens vermuten, daß sie eines Steinmetzen Tochter gewesen ist. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht unwichtig darauf hinzuweisen, daß Philipp IV. pfälzischer Amtmann zu Nieder-Olmen gewesen ist, und daß ihm auch Butzbach „amtsweise" verpfändet war. Das gibt weitere Möglichkeiten der Anknüpfung mit Meister Valentin.

[161]) Gerade die Schlußformel der Grabschriften variiert in gotischer Zeit sehr stark.

[162]) Ich nehme dabei an, daß die Grabplatte, wie gewöhnlich, bald nach dem Tode der Frau angefertigt wurde. Jedenfalls war sie 1502 bereits lange fertig.

[163]) Faustmann a. a. O. 98.

[164]) Wagner — Schneider a. a. O. 108.

[165]) Hermann a. a. O. 15. Anm. 13.

[166]) Die Herkunftsbezeichnungen des Mittelalters sind immer ein Kreuz für die kunsthistorische Forschung gewesen. Ich erinnere an den Kampf um die Heimat des Veit Stoß, der einst in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" geführt wurde, an die Bezeichnung des Niclaus Gerhart von Leiden als „de Namur" in Dijon, die Maier a. a. O. 10/11 wahrscheinlich gemacht hat. Ich verweise ferner auf meine Ausführungen in „Die Glocken von Caub" im „Jahrbuch 1914 der Rheinischen Volkszeitung" (Wiesbaden) 15/16.

[167]) Dass „Freidbergk“ nur Friedberg in der Wetterau sein kann, bestätigt mir der beste Kenner der Geschichte dieser Stadt, Herr Oberlehrer Dr. Dreher-Friedberg. — Dafür, daß Friedberg in der Wetterau der Herkunftsort ist, spricht auch der Umstand, daß allein in der Liste der Steinmetzen ein hanß buttinger, henne von krynberg, syfridt von butzbach, contz von krynberg und marx von butzbach vorkommen. Da daneben auch Hans von Hadamar, Jorge von rudesheim, peter wyllburger, hans von wylaburg, henne von halgarten und peter von flersheim stehen, so könnte man an eine Einwanderung von Nassauern und Wetterauern glauben, die durch die Einnahme der Stadt durch Adolf von Nassau veranlaßt worden war. Vielleicht ist auch Meister Valentin ein Parteigänger dieser Fürsten gewesen. Wir sahen ja oben, daß dessen Küchenschreiber ihn sehr wohl nach Mainz gebracht haben kann. Auch die Heimat seiner Frau spricht dafür. Das Amt Olm war an Adolfs Bundesgenossen Herzog Ludwig, Pfalzgraf von Veldenz, verpfändet. (Hennes a. a. O. 215). Ferner lässt sich für diese Annahme der Name seines Sohnes verwerten. Dudo ist damals in Mainz anscheinend ein ganz seltner Name gewesen. Aber der eine der städtischen Baumeister, die Mainz an Adolf verrieten, heißt so. (Ebenda 245). War er der Pate des Kindes?

[168]) Das Material zu diesen Feststellungen geben Franck und Kissel a. a. O. Letzterer hat das Meisterwappen allein beachtet (a. a. O. 18), aber nicht als solches erkannt. Weitere Aufklärung ist vielleicht von dem Testament des Bernhard Grois † 1502 zu erwarten, das sich im Besitz des Herrn Professors Heinrich Schrohe befindet. Auf meine Anfragen wurde mir der Bescheid, es enthalte nichts von Bedeutung, persönliche Kenntnisnahme wurde mir nicht verstattet.

[169]) Das Datum, das Otte a. a. O. 295 und Lotz a. a. O. 265 einwandfrei erschien, ist von Klein a. a. O. 25, Falk „Aus der Stiftsgeschichte“ 300, Neeb „Bilder“ 7 und „Führer“ 104 angezweifelt worden. Falk schreibt sogar „an einem Schlußstein steht die Zahl 1449.“ Danach Neeb 105 „an einem der Schlußsteine die Jahreszahl (ursprünglich) 1449.“ — Daß 1499 unbedingt festzuhalten ist, habe ich in meiner Studie „St. Stephan“ eingehend nachgewiesen.

[170]) Für diese Zuschreibungen muß ich auf meine eben citierte Studie verweisen.

[171]) Falk „Stiftsgeschichte“ 298 Anm.

[172]) Für die Bedeutung dieser Tatsache gewinnt man erst dann das richtige Verständnis, wenn man sich vergegenwärtigt, daß nach Schuette a. a. O. 55 der Kampf zwischen dem geometrischen und dem naturalistischen Ornament im schwäbischen Schnitzaltar zwischen 1472 und 1483 fällt.

[173]) Über die Schlußsteine verweise ich neben meiner Studie über „St. Stephan“ auch auf die spätere, zu deren Angaben ich mich jedoch nicht mehr in allen Stücken bekennen kann. Eine Revision dieser Angaben muß ich mir ebenso wie eine solche der Baugeschichte des Kreuzgangs für eine eigene Studie vorbehalten.

[174]) Bisher allein in Neebs „Bildern“ T. XV. e abgebildet. Nach seinen künstlerischen Eigenschaften wurde er bisher ebensowenig wie die anderen hier besprochenen Skulpturen und die Lettnerreste gewürdigt.

[175]) Hennes a. a. O. 247.

[176]) Wagner-Schneider „Ordensbauten“ 12.

[177]) Herrmann a. a. O.

[178]) Schrohe „Aufsätze und Nachweise“ und Klingelschmitt „Georg Krafft.“

[179]) Herrmann a. a. O. 3/4.

[180]) Wagner-Schneider 151.

[181]) Ebenda 482.

[182]) Ebenda 84.

[183]) Ebenda 343.

[184]) Veit a. a. O. 164 und 169.

[185]) Ebenda 170.

[186]) Ebenda 168.

[187]) Vgl. Moritz von Rauch a. a. O. 506.

[188]) Diese hochwichtige Feststellung gelang Herrn Professor Dr. H. Schrohe, der sie demnächst veröffentlichen wird.

[189]) Veit a. a. O. 165, 166 und 169.

[190]) So war Nicolaus Quecke, wie es scheint, auch Glockengießer. Vgl. Veit a. a. O. 170 Anm. 106 und 111. Falk „Glocken" hat übrigens seiner falschen Lesung „Gineck" bereits ein „Vielleicht ist Quecke zu lesen" zugefügt.

[191]) Loßnitzer a. a. O. 36 über Simon Lainberger.

[192]) Ebenda 62/63 und 105/106.

[193]) Vgl. dazu Max Hasak im Handbuch der Architektur II. 4. Bd. 3. Heft 2, S. 347/348.

[194]) Das Meisterzeichen Hans Backoffens ist seltsamerweise sowohl von Dehio als auch von Kautzsch unbeachtet geblieben, obwohl es bereits von Wagner a. a. O. 22/23 veröffentlicht wurde. Dehio erwähnt die wertvolle Arbeit Wagners überhaupt nicht, während Kautzsch auf sie Bezug nimmt. Man wird diese Lücke damit erklären können, daß beide offenbar die Kreuzigung bei St. Ignaz zu Mainz nur in überarbeitetem Zustande kennen. Bei der Restauration ist aber das Meisterzeichen zerstört worden. Ich werde an anderer Stelle auf die Frage zurückkommen.

[195]) Kautzsch a. a. O. 27/28.

[196]) Schmidt a. a. O. 354 Anm. 1.

[197]) F. Z. 1912 No. 106 S. 2 und M. Z. 1912 IV/V.

[198]) Kautzsch a. a. O. 4.

[199]) F. Z. 1912 No. 106 S. 2.

[200]) Genau dieses Jahr hat übrigens Adelmann für Riemenschneider angenommen. A. a. O. 4.

[201]) A. a. O. 27.

[202]) Dehio „Der Meister etc." 151.

[203]) A. a O. 27. Sein Zitat dort ist übrigens nicht auf Dehios Aufsatz bezüglich!

[204]) A. a. O. 28.

[205]) Ebenda 24. — Ob Kautzsch das frühere Vorkommen des Tuffs in Mainz bekannt war, ist nicht ersichtlich.

[206]) Außer dem Hinweis auf die Verwandtschaft der Seitenfiguren, insbesondere in den Kopftypen, mit Riemenschneider konnte ich bei Kautzsch nichts finden, was für einen Zusammenhang mit Riemenschneider spricht. Nach seinen Ausführungen ist der Satz „Der Stil ist in der Tat noch ausgesprochen unterfränkisch" für mich unverständlich.

[207]) Börger a. a. O. 54 Anm. 2 und T. 20.

[208]) P. F. Schmidt a. a. O. 354 Anm. 1 Abb. 11 S. 353.

[209]) Kautzsch a. a. O. 29. — Wie sich das Kautzsch übrigens vorstellt, bleibt unklar. B. ist nach ihm um 1450 geboren. Riemenschneiders Tätigkeit beginnt um 1485. Früher kann demnach B. sein Schüler nicht gewesen sein. Damals aber war er nach Kautzsch's Rechnung bereits 35 Jahre alt. Kann man da von einer Jugendarbeit sprechen?

[210]) A. a. O. 351.

[211]) M. Z. N. F. 1912 V. Nach gütiger persönlicher Mitteilung hat sich ihm bei neuerlicher Betrachtung des Gundelsheimer Werkes seine Überzeugung noch befestigt.

— Übrigens hat Rieffel ebenfalls die fast völlige Abwesenheit der Gründe, die für Riemenschneiders Lehrerschaft sprechen sollen, bei Kautzsch betont.

[212]) Schweitzer a. a. O. 61.

[213]) Klingelschmitt 284/285.

[214]) Börger a. a. O. 63.

[215]) Klingelschmitt, Älteste urkundl. Erwähnung 285 Anm. 1.

[216]) Trotzdem das Denkmal 20 Jahre nach dem Tode Diethers entstanden ist. Man hatte in dieser Zeit sicher schon reichliches Portraitsmaterial von Leuten seines Ranges, es ist uns nur nichts erhalten oder noch unbekannt!

[217]) Hierzu sei bemerkt, daß an fast all den Bischofsdenkmälern im Mainzer Dom während des ganzen 19. Jahrhunderts geflickt wurde.

[218]) Forschner a. a. O. 68 Abb. bei 72 und 80.

[219]) Forschner a. a. O. 68.

[220]) Nur die Hände Christi am Ölberg sind ganz unverkennbar neu.

[221]) Vgl. darüber Anm. 93.

[222]) Vgl. Schmitt a. a. O. Ihm sind Schanntz und Silge, die in der in Betracht kommenden Zeit für Büdingen tätig waren, offenbar entgangen. Vgl. Wagner, Kreis Büdingen. S. 64.

[223]) Wörner „Kreis Worms." Fig. 98.

[224]) Falk „Bildwerke" nennt die Heiligen Joseph, wozu er selbst ein Fragezeichen macht, und Stephanus. Darüber daß der Patron des Stifters ein Petrus ist, kann gar kein Zweifel bestehen, der Petrustyp ist ja so fest wie kein anderer, und daß wir ihn hier vor uns haben unbestreitbar. Stephanus wäre für den jugendlichen Heiligen nicht unmöglich, doch scheint mir die Handhaltung mehr für das frühere Vorhandensein eines Rostes zu sprechen.

[225]) Wörner a. a. O. S. 158/159 und Falk „Bildwerke" S. 6/7.

[226]) A. a. O. S. 8.

[227]) Schmitt a. a. O. Anm. 14.

[228]) Auch die ganz malerische Reliefauffassung spricht für eine spätere Entstehung

[229]) Wörner a. a. O. S. 196.

[230]) A. a. O. O. Anm. 16.

[231]) Ihre Deutung bereitet Schwierigkeiten. Falk a. a. O. S. 9 sieht in dem rechts den Künstler, in dem links einen Juden.

[232]) Auch diese Figur ist schwer zu deuten. Zunächst möchte man an Maria Magdalena denken, aber die erscheint nie so nonnenhaft. Zudem wird man diese Heilige doch wohl in der langlockigen Gestalt mit dem Turban zu erblicken haben, die des Erlösers Füße faßt. Diese Tätigkeit spricht ebenso wie Kopfputz und Haartracht dafür. An Nicodemus, der sonst hier steht, ist nicht zu denken. Er wie Joseph von Arimathia sind immer gesetzte Männer. Ob nicht Falks „Jude" als Nicodemus aufzufassen ist? Sein „Künstler" könnte dann recht wohl ein Prophet sein; denn das Spruchband ist bekanntlich ein Prophetenattribut.

[233]) Sie sind bekanntlich ein Lieblingsmotiv des reifen Backoffens, und wenn dies hier erst leise anklingt, so spräche ja gerade das sehr für ein Frühwerk. Schmitt hat gerade dies wichtige Beweismittel unerwähnt gelassen. — Die Inschrift selbst besteht, soweit ich sie bis jetzt entziffern konnte aus den Buchstaben W S am linken Ärmel, F W am oberen und A. O. D. C. v. W. am unteren Gewandsaum. In ihr eine Signatur zu sehen ist ja sehr verlockend, aber die Buchstaben lassen sich mit keinem der in Betracht kommenden Künstler in Verbindung bringen.

[234]) Die Baudenkmale in der Pfalz. 4 Bd. 2. Ludwigshafen 1902. Fig. 30 S. 41. Die fragmentische Inschrift am unteren Rand, selbst nur ein Teil der ursprünglichen hat die Jahreszahlen 1459 und 1483. Der Stilcharakter des Werkes wie der Buchstaben spricht für das spätere Datum. — Das Wormser Werk bei Wörner a. a. O. Fig. 97. Die Verwandtschaft der beiden Denkmäler dürfte noch größer gewesen sein, als das Speyerer völlig erhalten war. Daß ihm die Gottvatergruppe nicht gefehlt hat, ist sicher, aber auch die Blumenvase scheint nach den Zerstörungsspuren dagewesen zu sein.

[235]) Wagner, Kreis Büdingen S. 64. Die Verwandtschaft der Verkündigung mit dem Chorgestühl der Schloßkapelle in Büdingen, das urkundlich von den Wormser Meistern 1497—1499 angefertigt wurde, ist im Ornamentalen wie im Figürlichen gleich groß, doch bedarf das Verhältnis der beiden Werke noch einer gründlichen Untersuchung, das Büdinger Chorgestühl einer umfassenden Veröffentlichung.

[236]) Wörner a. a. O. Fig. 96. Falk allein ist ihm einigermaßen gerecht geworden. Seine Deutung der bekrönenden Figur aber als Gottvater ist unmöglich! So bürgerlich wird diese göttliche Person denn doch in dieser Zeit nicht dargestellt. Dabei gibt Falk selbst den besten Fingerzeig für die Erklärung, wenn er darauf hinweist, daß die spätgotischen Stammbaumdarstellungen auf das Matthäusevangelium zurückgehen. Die Büste wird jeder Unbefangene nach ihrer ganzen Auffassung als Prophet, Evangelist oder Kirchenvater ansprechen, hier kann sie wohl niemanden anders als den oben erwähnten Evangelisten darstellen. Dem Meister scheint übrigens das Sakramentshaus in der Stadtkirche zu Eßlingen nahezustehen, das dem Lorenz Lechler aus Heidelberg zugeschrieben wird. Vgl. Dehio III. S. 577.

[237]) Vischer a. a. O. 164/165.

[238]) Schäfer: Kreis Erbach Fig. 35 und S. 62.

[239]) Wiegand a. a. O. T. XIV,

[240]) Das Porträt sehr gut bei Morneweg a. a. O. Tafel.

[241]) Von zwischen Mainz und Worms nachgewiesenen künstlerischen Beziehungen wird weiter unten die Rede sein. (Morneweg a. a. O. S. 148). Damit ist der Beweis erbracht, daß man in Worms — wie übrigens auch in Heidelberg und Frankfurt! — in Mainz einen Mittelpunkt des Kunstlebens sah.

[242]) Schuette a. a. O. S. 55.

[243]) Ebenda S. 42/43.

[244]) A. a. O. S. 129.

[245]) Schuette S. 42.

[246]) Ebenda S. 37.

[247]) Sie ist vielleicht auch von dem, wie es scheint, berühmten Bild Multschers in der Pinakothek beeinflußt, aber doch noch geschlossener im Sinne des Strohhutmeisters. Vgl. Vöge a. a. O. S. 227 No. 515 und T. IX.

[248]) Klingelschmitt: Künstlerische Beziehungen etc.

[249]) Morneweg a. a. O. S. 148.

[250]) Kautzsch a. a. O. S. 83/84 und T. XX. 72.

[251]) Auf sie machte ich zuerst in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ aufmerksam. Sie wurde auf meine Veranlassung seinerzeit von Krost photographiert. Von Kautzsch bin ich deshalb auf S. 76 Anm. 1 mit überlegener Geste zurechtgewiesen worden. Jedenfalls ist in seiner Dissertation die Figur überhaupt nicht erwähnt und die älteste urkundliche Erwähnung Hans Backoffens scheint er auch erst durch mich kennen gelernt zu haben. — Rauch hat die „Schöne Maria“ dann in seiner „Hessenkunst“ 1910 erwähnt, 1911 veröffentlicht und in die mittelrheinische Kunst eingeordnet. Mehr als einen schwäbischen Einschlag vermag ich bei ihr nicht zu finden.

[252]) Heubach a. a. O. S. 51 und Abb. 16.

[253]) Im Mainzer Diözesanmuseum. Phot. Krost.

[254]) Schweitzer a. a. O. S. 56/57 und T. 5.

[255]) Ebenda S. 55/56 T. 4.

[256]) So lese ich mit Otte, Handbuch I. 5 S. 250 gegen Dehio, Handbuch III. 94, der 1498 hat. Phot. Hoefle.

[257]) Dehio a, a. O. und Schneider: „Über die Architektur Rheinhessens S. 13, sowie oben S. 70. — Die Eseler bedürfen übrigens auch dringend einer eingehenden Untersuchung, das, was Dehio und Schneider darüber bringen ist zum Teil nur schwer zusammenzureimen.

[258]) Klingelschmitt: Aus dem Kirchenschatz etc. S. 9 und Abb. 23.

[259]) Wölfflin a. a. O. S. 306.

[260]) Ebenda S. 307.

[261]) A. a. O. S. 331.

[262]) S. 305.

[263]) S. 330/331.

[264]) Ob Dürer aber nicht schon früher mit ihm in Berührung gekommen war? Wohin ihn seine vierjährige Wanderschaft überall führte, ist ja auch heute noch nicht festgestellt. Nun hat aber Dürer zweifellos Beziehungen zu Frankfurt gehabt, sollten sie nicht von einem früheren Aufenthalt dort herrühren? Sollte seine Reise nach Colmar und Basel nicht auf dem Wasserweg über Frankfurt-Mainz-Worms-Speyer geführt haben? Wo hat er Martin Hess kennen gelernt? Hat er die ausgezeichnete Aufnahme in Mainz nur seiner Berühmtheit zu verdanken? Oder war er auf seiner Wanderschaft bereits dort? Die Halbfigur der Muttergottes auf der Mondsichel vom Titelblatt der Apokalypse von 1511 erinnert entfernt an die Madonna der Palästinafahrer.

[265]) Baum a. a. O. S. 128.

[266]) Ebenda. Baum hat auch (S. 126) bereits mit feinem Gefühl erkannt, daß die Spätgothik und das 13. Jahrhundert sich in ihren reifsten Leistungen nähern. Wenn er Vischers König Arthur neben die Naumburger Stifter stellt, so darf ein Adalbert von Sachsen, ein Sifrit von Schwalbach sich ihnen getrost gesellen.

Lebenslauf.

Ich, Franz Theodor Klingelschmitt, katholischer Konfession, wurde am 1. September 1885 zu Mainz als Sohn des Maler- und Tünchermeisters Georg Kilian Klingelschmitt und seiner Ehefrau Anna geb. Goedecker geboren. Ich besuchte die Marienschule, die Realschule und das Gymnasium zu Mainz. Im Herbst 1905 verließ ich das Alte Gymnasium mit dem Zeugnis der Reife. Ich studierte zwei Semester in Göttingen und acht Semester in Gießen Geschichte, Germanistik, Latein und Kunstgeschichte. Am 22. Februar 1911 bestand ich die Prüfung für das höhere Lehramt für Geschichte 1, Deutsch 1 und Latein 2. Ich trat dann in den Vorbereitungsdienst ein. Im Seminarjahr war ich dem Realgymnasium zu Mainz zugeteilt, im Probejahr dem Alten Gymnasium daselbst. An diesem verblieb ich als Volontär, nachdem ich am 31. März 1913 zum Lehramtsassessor befördert worden war, bis zum 25. Juni 1914, an dem mich eine Verfügung des Ministeriums zur Vertretung an das Mainzer Realgymnasium beorderte.

Ich hörte in Göttingen Vorlesungen der Herren Professoren Brandi, Heyne †, Lehmann, Schröder, Schücking, Stein und Vischer und des Privatdozenten Dr. Mollwo. Die Teilnahme an ihren Übungen gestatteten mir die Herren Professoren Heyne, Schröder und Stein. In Gießen hörte ich Vorlesungen der Herren Professoren Behaghel, Groos, Haller, Helm, Horn, Körte, Messer, Oncken, Rauch, Roloff, Sauer, Siebeck, Strack und Vogt. Allen habe ich für vielfache Anregungen den herzlichsten Dank auszusprechen. Insbesondere bin ich Herrn Professor Heyne † verpflichtet, der mich in die Technik des Museumsbetriebes einführte und Herrn Professor Rauch, dem ich mehrere Jahre hindurch als Assistent am kunstwissenschaftlichen Institut nahe stand. Ihm verdanke ich die Anregung zu vorliegender Arbeit. Neben meinen Universitätslehrern verdanke ich für meine kunstwissenschaftlichen Studien sehr viel Herrn Prälaten Dr. F. Schneider †, Herrn Amtsgerichtsrat F. Rieffel in Frankfurt und Herrn Justizrat W. Laaff in Wiesbaden.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00652 5402